

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA E  
TEORIA LITERÁRIA  
LINHA DE PESQUISA: TEORIA LITERÁRIA**

## **NO PALCO DAS MEMÓRIAS**

**Adaptação para o teatro do romance *Um Largo, Sete Memórias*,  
de Adolfo Boos Júnior**

**Dissertação apresentada à Banca  
Examinadora da Universidade Federal  
de Santa Catarina, como exigência  
parcial para obtenção do título de  
mestre em Letras, sob orientação do  
Prof. Dr. Lauro Junkes.**

**Salete Lópes Antonio**

**Florianópolis, fevereiro de 2002.**

Para Remi, companheiro;  
Rafael e Gabriel, anjos:  
esse trabalho é para vocês.

Para Ângelo e Loni, meus pais:  
porque suas mãos sempre  
estiveram estendidas.

Para Carlos Alberto Franzói:  
amigo, amigo, amigo.

**Para Prof. Dr. Lauro Junkes:  
porque sua orientação não ficou  
registrada somente nesse  
trabalho: ficou em minha vida.**

Na parede insone do Tempo  
memórias descascam  
feito feridas tácitas  
encravadas nas unhas  
do destino.

Mãos primitivas se enleiam  
nos meandros do tecido  
descosturado dessas almas

de onde ecoa ainda  
a música inquisitorial  
de todas as correntes  
que adormeceram  
no corpo nunca abolido  
das cicatrizes.

E num arco quimérico  
sete notas oitavam-se nos olhos  
fundos da senzala  
onde as palavras  
vêm capturar espectros  
na carne espancada  
da história.

Porque palavras sabem,  
que o sonho  
é a melhor maneira de lembrar.

**(Patrícia Claudine Hoffmann - poema escrito  
especialmente para esta dissertação)**

## ÍNDICE

Introdução.....	01
<b>PARTE I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b>	
<b>Capítulo 1</b>	
Adolfo Boos Júnior – Um (Des)construtor da Memória .....	06
<b>Capítulo 2</b>	
A Criação Literária: Realidade, Ficção, Mimesis .....	17
<b>Capítulo 3</b>	
A Questão dos Gêneros .....	23
3.1. A não-ficção da narrativa de primeira pessoa .....	24
3.2. Os architextos de Genette .....	27
3.3. Bakhtin e a pragmática .....	29
3.4. Os gêneros substantivo e adjetivo de Emil Staiger .....	31
3.5. O diálogo entre os gêneros literários .....	33
<b>Capítulo 4</b>	
Os Elementos dos Gêneros .....	37
4.1. O sujeito e o objeto / Subjetividade e objetividade .....	37
4.2. O narrador e o autor implícito .....	39
4.3. O processo dialógico do texto teatral .....	42
4.4. O receptor diante do texto fragmentado .....	44
<b>Capítulo 5</b>	
Sobre a Adaptação de <i>Um Largo, Sete Memórias</i> .....	47
<b>PARTE II – A ADAPTAÇÃO DE <i>UM LARGO, SETE MEMÓRIAS</i></b> .....	65
<b>Conclusão</b> .....	111
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	116

## ABSTRACT

This paper comprises an adaptation for the theater of the novel *Um Largo, sete memórias* by Adolfo Boos Júnior. It means that, starting from the same diegesis, we transposed a text of a narrative genre (a novel) into a dramatic one. In order to do so we effectuated a theoretical investigation considering confront of reality with fiction, the process of literary creation and, inserted in this practice, the question of genres and its elements. We also present an analysis of the set of the author's literary compositions. The adaptation process deserved an explanatory chapter. During this study we noticed that some literary compositions did not fit to pre-established concepts, and an example is *Um Largo, sete memórias*. This asks for some prudence when classifying a literary composition in a determinate genre.

## RESUMO

Este trabalho constitui-se de uma adaptação para o teatro do romance *Um Largo, sete memórias*, de Adolfo Boos Júnior. Ou seja, partindo de uma mesma diegese, transpusemos um texto do gênero narrativo (um romance) para o gênero dramático. Para isso efetuamos um levantamento teórico considerando o confronto entre realidade e ficção, o processo de criação literária e inserida nesse processo, a questão dos gêneros e os seus elementos. Apresentamos também uma análise do conjunto da obra do autor. O trabalho de adaptação mereceu um capítulo explicativo.

Durante o presente estudo percebemos que algumas obras literárias não se enquadram em conceitos pré-estabelecidos, como exemplo *Um Largo, sete memórias* o que leva à, no mínimo, cautela quando da classificação de uma obra em determinado gênero.

## INTRODUÇÃO

Classificar, catalogar, dividir e subdividir parecem ser atitudes que caracterizam o ser humano. Há uma tendência do homem, movido por simples hábito ou por uma necessidade de se evitar o caos, de agruparem coisas, pessoas, lugares. Sob algum critério, de uma maneira ou de outra, rotulamos tudo o que nos cerca, e por que não dizer, a nós mesmos. A Arte Literária não se exclui desse processo de catalogação.

No que se refere à Literatura, o primeiro critério usado é o da comparação entre realidade e ficção – esta entendida como mimesis.

Foi Aristóteles que, a partir das teorias de Platão, estabeleceu uma divisão das obras literárias de acordo com o modo de imitação, abrindo assim a possibilidade de se interpretar a divisão das obras literárias em gêneros.

*Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como se efetua a imitação. Efetivamente, como os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. (1993 p.25 III 1448a 10)*

E a partir dessas reflexões, a *Poética* de Aristóteles, serviu de base para praticamente toda a Literatura Ocidental sofrendo diferentes interpretações ao longo da História. Essas várias interpretações sustentaram as teorias de um dos assuntos fundamentais da análise literária: os gêneros.



Um olhar mais atento ao conceito da palavra 'gênero' revela que ela tem um sentido bastante amplo e não está ligada somente e, necessariamente, à Literatura. Pode inclusive designar, como já foi citado, um grupo de seres humanos com alguma característica comum. E talvez, porque a Literatura tem como objeto o indivíduo, ampliou-se ainda mais o sentido do vocábulo passando este a designar um conjunto de obras que apresenta uma determinada especificidade do ser humano.

Depois de Platão e Aristóteles, em nome de 'leituras modernas', tornou-se, de certa forma, cômodo aceitar uma distribuição ternária dos gêneros, afinal tratava-se, à primeira vista, de um sistema bastante coerente. Mas, a evolução da Literatura provou que definições muito rigorosas, delimitações extremamente acentuadas, sistemas por demais fechados, não conseguiram mais explicar as variedades literárias que se foram apresentando.

Por outro lado, abrir as portas de tal maneira que não se consigam mais estabelecer os fundamentos da criação literária poderia criar um outro problema: a perda da referência do que determina a literariedade de uma obra.

Para o presente trabalho consideramos as teorias de Käte Hamburger (1972), que divide as obras literárias em dois gêneros: o ficcional ou mimético e o lírico. Também os trabalhos de Emil Staiger (1975), que conceberá uma forma substantiva e uma forma adjetiva para os gêneros, servirão de base para o nosso trabalho; Gerard Genette (s.d.) com a construção dos 'arquitextos'; Wayne Booth (1980) que apresenta o autor implícito; Jean-Pierre RynjaerT (1996) com seus estudos sobre o texto de teatro.

Entretanto, todas essas diferentes teorias que surgiram, e ainda surgem, mostram que não se chegou, pelo menos por enquanto, a um consenso quando o assunto é 'gêneros literários'.

O que se deve considerar a partir dessas teorias é que textos classificados em gêneros diferentes dialogam constantemente. Assim, um determinado elemento pode perfeitamente passear por gêneros diferentes. Talvez fosse melhor dizer que um texto pode participar de mais de um gênero.

Se considerarmos que essa participação é viável, também será possível concebermos que um texto possa ser adaptado para um palco, ou seja, é possível adaptarmos um texto para ser representado na limitação de um palco. Evidentemente se tratará de um novo texto, com uma nova diegese, mas que estará de algum modo ligado à sua origem.

Para que isso ocorra, muitos elementos precisam ser considerados: a figura do narrador (que desaparecerá no palco mas será substituído por outros elementos); o espaço da história e o espaço limitado do palco; os diálogos construídos para um texto e outro; as ações; o enredo (e a desconstrução desse enredo); a divisão em cenas, tanto do romance quanto da adaptação; e, principalmente, deverá ser considerado o receptor.<sup>1</sup>

É preciso não esquecer que o texto de teatro pressupõe o espetáculo, que traz consigo ainda novos elementos: o cenário, a iluminação, a trilha sonora, o jogo de entradas e saídas dos atores do palco, entre tantos outros.<sup>2</sup>

Assim, sustentados pelos argumentos que já registramos, é que ousamos propor uma adaptação para o teatro do romance *Um Largo, sete memórias*, de

---

<sup>1</sup> Observamos que existem elementos comuns nos textos (romance e adaptação) apesar da transposição do discurso que a adaptação exigiu.

<sup>2</sup> A adaptação, assim como outro texto de teatro, pode também se constituir uma excelente leitura, independente da sua representação. Vale lembrar a expressão que vem de Musset: *Spectacle dans um fauteuil* (Espectáculo numa poltrona).

Adolfo Boos Júnior. Partindo de uma mesma diegese, transpusemos um texto do gênero narrativo (um romance) para o gênero dramático.

Trata-se de uma obra que, se representada num palco, desafia a tradição do teatro já que se constitui um romance de memória, ou melhor, memórias.

A divisão do romance se constitui de fragmentos (cada memória é um dos fragmentos) o que já nos permite uma relação com o cinema e o teatro. Na adaptação, cuidamos que essa fragmentação fosse respeitada. E mais do que isso, as personagens não podem perder a sua condição de memória (isso atingiria o próprio título da obra).

Não se trata de tarefa fácil, mas com todos esses elementos já citados fazendo a sua parte, é possível representar essas memórias num palco. Elas se alternarão entre o 'agora' em que se encontram e o passado no qual estão inseridas as ações e ao mesmo tempo as lembranças de um passado marcado pela tragédia. Através da memória se tornam tão reais que as personagens se perguntam se realmente essas lembranças pertencem ao passado ou estão num 'eterno sempre'.

Nesse aspecto a obra de Boos Jr. nos lembra as tragédias gregas que nos parece somente se atualizaram. Na verdade, é o senso de trágico que pode perfeitamente estar impregnado em vários gêneros. Caberá ao leitor/receptor fazer a sua leitura seja do romance, seja do texto adaptado, seja do espetáculo. Mas é preciso avisar: o leitor dos textos de Boos Jr. deve estar preparado para encontrar, numa espécie de cumplicidade, os pedaços de vida desses personagens. O mesmo aviso serve para a adaptação. E vale acrescentar que, diferentemente do romance, o espetáculo não permitirá 'voltar páginas'. O espetáculo do dia seguinte, assim como a releitura de um romance, pode já nos dizer outra coisa.

*Um Largo, sete memórias* é um romance que já não respeita mais o espaço limitado de um gênero literário. Entretanto, não se constitui, hoje, de exemplo isolado. As fronteiras entre os gêneros se extinguiram permitindo, não uma invasão despropositada, incoerente e caótica, mas sim, uma espécie de partilha: emprestam-se elementos de um outro território ou elementos de um mesmo território vestem-se de outra maneira de vez em quando. Talvez seja exatamente essa participação de um gênero com outro que necessite ser devidamente compreendido.

## **PARTE 1**

### **FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

## CAPÍTULO 01

### ADOLFO BOOS JÚNIOR: UM (DES)CONSTRUTOR DA MEMÓRIA

A história da Literatura Catarinense moderna passa, obrigatoriamente, pelo Grupo Sul - movimento que se instaurou em Santa Catarina a partir de 1946 e que implantou o Modernismo. O Grupo Sul, grande divisor de águas, permitiu a Santa Catarina restaurar sincronicamente a chamada 'Literatura Brasileira'. Foi o trabalho e a coragem, por exemplo, de Salim Miguel, Eglê Malheiros, Guido Wilmar Sassi, Silveira de Souza, Adolfo Boos Júnior.

E o processo iniciado por eles não mais se interrompeu. Prova disso são os movimentos que se seguiram e os grandes poetas e prosadores que foram aos poucos se revelando até a atualidade: Lindolf Bell, Alcides Buss, Dennis Radünz, Fábio Brüggemann, Raimundo Caruso, Harry Laus, Fernando Karl, Godofredo de Oliveira Neto, Deonísio da Silva, entre tantos outros.

E foi do meio do Grupo Sul que surgiu o escritor Adolfo Boos Júnior. O tempo passou. O escritor cresceu. Amadureceu. Aprimorou-se.

Adolfo Boos Júnior nasceu em Florianópolis, em 1931. Seu primeiro livro, *Teodora e Cia.*, foi editado em 1956, pelo próprio Grupo Sul. Voltou a publicar somente em 1980 – *As Famílias* - premiado no Concurso de contos Virgílio Várzea. Depois veio o grande reconhecimento por *Quadrilátero* e *A companheira noturna*, respectivamente 3º. e 2º. lugares na Bienal Nestlé de Literatura Brasileira de 1986. Vale dizer que concorreu com centenas de obras de todo o Brasil. Escreveu ainda *O último e outros dias*, *Um Largo*, *Sete memórias*, além de participar de várias

antologias de autores catarinenses. Lançou recentemente, *Presenças de Pedro Cirilo*. Está preparando para editar em breve um romance sobre o Contestado – um dos temas mais explorados pelos romancistas na atualidade.

Autor de contos, novelas e romances, Boos tende a explorar a amargura, a tristeza, a desilusão da *‘vida que podia ter sido e que não foi’*. Uma nuvem de negatividade permanente paira sobre a vida de seus personagens. Um mesmo tema costuma apresentar-se nos textos de sua autoria, principalmente nos contos: a velhice – o estado terminal -, e com ela, a proximidade da morte. A sensação de que a indesejada das gentes está a lhes rondar faz os personagens se prenderem desesperadamente ao passado. A realidade do presente, que detona qualquer perspectiva mais otimista, traz-lhes consequência ainda maior: condenam a si mesmos à solidão. Assim, com refinada maestria, Adolfo Boos leva o leitor a enxergar a vida somente pelo singular.

Para construir essa realidade, um casal de aposentados constitui a dupla de personagens ideais. Boos então instiga, procura, investiga. E depois da varredura, traz à tona o que se esconde atrás de uma vida aparentemente calma e rotineira. O casal vive esta situação já consciente do seu destino. Ótimo exemplo é o conto *A companheira noturna*, do livro homônimo. O homem-escritor está no seu escritório, numa espécie de porão da casa. Avista uma aranha. Compara-a com a mulher que está no andar de cima fazendo o seu interminável tricô. Ambas, mulher e aranha, tecem a teia. Ambas, companheiras noturnas, mas de noites muito diferentes.

*Comparava-a com a mulher no pavimento superior, loira, magra, sua cansada tranqüilidade sugerindo que o esgotamento da carne levava também o fogo do coração e o ânimo do espírito. Seria igual à aranha, se fosse capaz de*

*um rasgo de ciúme, se reclamasse os anos perdidos, julgando-se (igual a ele) ludibriada por mesmices chamadas conforto, honradez e segurança; seria um relevo numa planície sem cor, princípio ou fim. O que existia, porém, era um vazio sem ódio, talvez um difuso rancor e (sem poder explicar) sabia que o ódio é ágil e brilhante, ao passo que o rancor é pesado, próprio da velhice, não interessando a idade do seu portador; no máximo, o rancor era o ódio cansado, mas seria o bastante e não aquela anuência apenas suportada.*(BOOS JR., Adolfo. 1986, p. 101)

Embora não constitua o primeiro plano das narrativas, percebe-se nessa temática a denúncia de uma sociedade, que agindo feito promotor público, condena os personagens a essa situação limite, sem direito a qualquer tipo de apelação.

Adolfo Boos não aceita o conformismo das narrativas lineares. Não as constrói dentro de padrões tradicionais. Muito pelo contrário, frutos de uma preocupação estética, seus textos são resultado mais de trabalho do que de inspiração. É visível o seu aprimoramento de obra para obra.

Projetando-se sempre no universo introspectivo, os textos de Boos lembram Clarice Lispector. Mas ao mesmo tempo, introduzindo os seus personagens num fluxo de consciência que obedece a uma seqüência de ações coerentes, Boos lembra William Faulkner. Os personagens vivem um conflito interior, ao mesmo tempo em que estão implicados em uma ação externa, geradora ou não desse conflito. Assim, Boos consegue compor uma afinada sintonia entre a ‘ação de dentro’ e a ‘ação de fora’. Enfim, o mundo do fluxo de consciência ganha coerência porque está construído sobre uma ação. Ou pelo menos ligado a ela.

Tanto nos contos, quanto nos romances e novelas, o recurso mais utilizado por Boos é a pluralidade de focos narrativos. Assim, narrador e leitor podem construir um ser humano menos superficial. Essa perspectiva de vários personagens



sobre uma mesma situação dá a sensação de se estar juntando as peças de um quebra-cabeças.

Mas a voz de cada personagem, muitas vezes, revela mais do outro do que de si. A memória deixa, então, de ser memória de si mesma para ser, na verdade, a memória do outro.

A princípio poderíamos pensar que isso só é possível quando o narrador é onisciente, ou seja, quando se dá um discurso, preferencialmente, de 3ª. pessoa. Mas nas narrativas de Adolfo Boos, o narrador-personagem pode ter tanta onisciência quanto o narrador-demiurgo. O clima de pressentimentos, premonições e sonhos em que habitam os personagens conferem a fidelidade de que o discurso necessita. Além do mais, os personagens-narradores de Boos podem já ter morrido ou estarem em vias de. Por isso, têm plenas condições de serem memórias oniscientes do outro.

É claro que o autor dá aos seus personagens somente a onisciência necessária para que suas narrativas permaneçam dentro do verossímil. É o que Wayne Booth, em seu livro *A retórica da ficção* (1980, p. 165), chama de 'graus de onisciência'.

Embora característica do teatro ou do cinema, a simultaneidade de ações, através da presença de diversos narradores, que se declaram abertamente ou estão entranhados na narrativa, mais lembra um texto dividido em atos ou cenas. A verdade de cada personagem vai completar, esclarecer, ou até negar a verdade do outro.

Através de um fragmento de *Um Largo, sete memórias* pode-se exemplificar esse cruzamento de ações, essa complementação de verdades. Bitencourt, a segunda memória, era sapateiro de profissão e abolicionista.

Comprara, para alforriar, Cida, a terceira memória, uma negra mina, por quem acaba se apaixonando, embora nunca lhe revele isto. Já prestes a morrer, contaminados pela varíola e isolados no andar superior da casa, cada um revela um pouco da sua verdade. Bitencourt inicia:

*(...) Perdi a noção do tempo. A morte poderia ser um episódio tranquilo. Talvez a paixão perturbasse meus últimos momentos. Ainda que não acontecesse a sonhada recíproca, se não paixão cega, que fosse um calmo convívio. Mas não esta aversão calada, a cada dia mais densa. Mas não este ódio silencioso, espólio envenenado capaz de subsistir à morte de nós todos. Adivinhei que terminaria assim. A falta de luz não me impede de imaginar como estas paredes nuas acentuam a solidão (...) O balcão lateral passou a servir para atocaiar a passagem de Cida rumo ao quarto. Agora, resta imagina-la na cozinha, servindo café para escassos visitantes, fingidamente atarefada, segura e dissimulada, em pensamento desejando-me uma agonia interminável.*

(BOOS JR., Adolfo. 1997, p. 16/17)

A memória de Cida se cruza com a memória de Bitencourt e a complementa:

*(...) Não quero que saiba que continuo aqui. Sei que não dorme, e assim, apenas para não perturbá-lo ainda mais, a maior parte do tempo permaneço perto do balcão. Agora que estamos condenados, para que angústias e remorsos não sejam maiores, é preferível que continue ignorando o que não quis ver, ainda acreditando-me acorrentada ao passado. (...) É preferível que continue a desprezar a negrinha má cozinheira, engomadeira pior, imprestável até para ama-seca, sequer considerada para amante, que nem sabe como diminuir-lhe os sofrimentos e que também é castigada pela luz. Claridade*

*mínima que nos obriga a fechar os olhos, buscando refúgio nos sonhos  
irrealizados, na vida que não foi.* (BOOS JR., Adolfo. 1997, p.16-21)

Várias obras de Boos, principalmente os contos e seu último lançamento *Presenças de Pedro Cirilo* trazem capítulos que podem ser lidos isoladamente ou em conjunto. Esse recurso proporcionará ao leitor visões diferentes, dependendo da leitura que fizer.

Essa esmerada urdidura textual de Adolfo Boos leva-nos a acreditar na figura de um construtor. Seguindo ainda a teoria de Wayne Booth (1980, p. 167), trata-se do ‘autor implícito’: “... *uma figura implícita de um autor que fica atrás das cenas, seja como diretor de palco, como controlador de bonecos, ou como um Deus indiferente, que silenciosamente apara as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do ‘homem real’.*”

Na linguagem concisa, que vai direto ao que precisa dizer, o autor lembra Graciliano Ramos. Embora textos de cunho introspectivo possam facilmente cair em sentimentalismos, Boos tem total domínio da sua construção.

Um bom exemplo desse domínio está no terceiro capítulo de *Presenças de Pedro Cirilo*, “Tochas de março”. Adolfo Boos, enveredando pelo mundo introspectivo dos personagens, desvenda as sensações provocadas por um determinado fato. Porém, sua linguagem permanece objetiva, seca, cruel. No fragmento a seguir, narra-se o trágico destino de um aleijão, filho de Bia Cirilo. Renegado pela mãe desde ainda no ventre, quando chega à mocidade, se divertia fazendo fogueiras com o mato que roçava, até que um dia, agarrado a sua cadeira de rodas, acaba vítima da própria queimada.

*Então – renegando o fugaz palpite de antes do parto, de ser o filho a reencarnação do anjo que, no Carnaval de quinze anos antes, adejara sobre a ladeira e (sem poderes para tanger de volta o forasteiro) atrofiara-se na mesma espera – recuou um curto passo mais para o interior da cozinha, a fim de não se encandear com o poente e com as labaredas, começando a receber o cheiro da carne queimada, da gordura que se entranharia na areia e, acima de tudo, aliviada com o silêncio finalmente estabelecido no centro da fogueira. Ele, que só reparara na súbita negaça do nordeste, quando a fumaça escondeu a casa, antes – portanto – do corpo sentir o calor e ele próprio perceber a completa ausência de saídas, não pediu socorro, agarrado à cadeira, travando conhecimento com a dor, ele e a mãe – até o derradeiro instante – duas forças iguais no propósito de não cederem a qualquer impulso de fraqueza, a mulher estática em sua moldura e o aleijado agarrado aos ferros quase em brasa, forjando o último e maior pensamento de ódio. (BOOS JR., Adolfo. 2001, p. 59/60)*

Trata-se de uma tragédia, muitos poderiam dizer. Mas o verdadeiro sentido do trágico nos textos de Boos não está na simples descrição das cenas. Suas cenas são trágicas não pela violência em si mesma, mas porque revelam seres que já perderam o total sentido de sua existência. E mais: eles têm consciência disso. Emil Staiger, em sua obra *Conceitos fundamentais da poética* (1972, p. 147) explica a tragicidade presente nos textos de Boos: “Quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única deixa de existir, nasce o trágico. O trágico é o esfacelamento do sentido último e absoluto de uma existência, a explosão do mundo do homem.”

Poucos são os diálogos diretos nos textos de Boos. E quando aparecem, estão isolados do restante do texto, no centro da página, sem o tradicional travessão. Essa disposição se encaixa perfeitamente ao homem fadado à sua eterna

solidão, que muito provavelmente, pouco se comunica ou então só por fragmentos. A ausência do diálogo direto pode se justificar também pelo fato de que muitas vezes os personagens são memórias de outros e não de si mesmos. Portanto, não viveram esses diálogos.

Boos também não respeita a paragrafação nem a pontuação. Seus parágrafos e frases mais lembram os longos fios da memória. Porém, mais do que fatos em si, essa memória exterioriza a percepção que os personagens têm desses fatos

Resultados de longas pesquisas, os romances *Um Largo, Sete Memórias* e *Quadrilátero* e a novela *Presenças de Pedro Cirilo* são ótimas representações da narrativa histórica produzida em Santa Catarina. História e Ficção se mesclam de tal forma que desaparecem os limites entre as duas realidades.

Antonio Cândido, na sua obra *A personagem de ficção* (1987, p. 55), pergunta: *A personagem é um ser fictício. De fato como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?*

A perfeita tessitura da prosa de Boos responde a essa questão. Seus personagens, assim chamados históricos, conseguem “ser” também dentro de mundo ficcional com toda a coerência que lhes é exigida.

Paremos um pouco essa viagem pelo mundo literário de Boos e estacionemos em *Um Largo, sete memórias* - obra que constitui o nosso trabalho.

Embora tenha partido de um personagem real, que viveu um momento histórico em que o país inteiro ‘fervia’ devido a abolição da escravatura, não foi intenção do autor escrever um romance histórico <sup>1</sup> - o que nos parece conseguiu. Manoel Joaquim da Silveira Bitencourt foi o escolhido. Era sapateiro e abolicionista:

---

<sup>1</sup> Essa informação foi dada pelo próprio autor em entrevistas quando do lançamento do romance.

usava todos os seus lucros para comprar e alforriar escravos. Morava no centro de Florianópolis – onde hoje há uma rua com seu nome: Artista Bitencourt. A história se passa no final do século XIX, em Nossa Senhora do Desterro, mais especificamente na atual Praça XV, à época Barão de Laguna, mas muito conhecido como Largo.

*Um Largo, sete memórias, Quadrilátero e Presenças de Pedro Cirilo*, embora sejam textos com base em fatos e/ou personagens históricos, não perdem o que para o autor parece ser o mais importante: o registro de um mundo no singular. Assim, a História é somente pano de fundo para o desenrolar das verdades de cada personagem. Mas sempre a verdade dos vencidos. Não dos vencedores. Afinal, na sua obra não existem vencedores. Pelo menos não em uma vida desse mundo. Volta aqui a visão amarga e sem perspectivas. As palavras de Cida, uma das memórias de *Um Largo, sete memórias*, nos últimos minutos de vida, ilustram bem o que se disse

(...) *Então no renascido silêncio, numa quietude sem limites, sem mais nada para ocultar, entregue ao inevitável, deito-me ao seu lado, e, assustados, repelentes, iniciamos nossa viagem.*

(BOOS JR., Adolfo. 1997, p. 237)

Um elemento que realmente chama atenção na obra de Adolfo Boos é a presença de uma força mística, mágica, sobrenatural e sempre superior.

Essa presença pode-se revelar de várias maneiras: através de sonhos, premonições; por um personagem que tem a sensação de que há alguém por perto, mas que ele não pode ver; ou até no momento em que um personagem sente o que está acontecendo com outro a quem está fortemente ligado.

Essa força invisível parece estar por detrás de toda a ação que o autor implícito cria. Não só predeterminando um destino, mas também dando ao homem

a chance de escrever a sua história. Mesmo para aqueles que sofreram e que nunca quiseram para si a vida que viveram. Novamente as palavras de Cida, de *Um Largo, sete memórias*, ilustram o que se afirmou:

*Em que tempo, há quantas gerações atrás fomos felizes, tão felizes  
para, como compensação, ser necessário este sofrimento, (...)*

(BOOS JR., Adolfo. 1997, p. 237)

Os personagens de Boos vivem mergulhados em suas reminiscências, buscando na memória as suas sensações, percepções, pensamentos diante dos fatos. E ao criar cenas em que se misturam elementos do pensamento e elementos da facticidade, Adolfo Boos projeta uma ficção em que personagens são atores num verdadeiro espetáculo de cruzamento de verdades. O lirismo da memória está aliado à ação do personagem e à perfeita construção das cenas.

Independente do adjetivo ‘catarinense’, Adolfo Boos Junior é a prova do autor de Santa Catarina realizando uma literatura que longe está de ser regionalista ou bairrista. Seus personagens, ao mesmo tempo em que são homens do mundo, não perdem as suas origens. Traduzindo com outras palavras: na literatura de Boos, o homem catarinense é antes de tudo um homem do mundo.

## CAPÍTULO 02

### A CRIAÇÃO LITERÁRIA: REALIDADE, FICÇÃO, MIMESIS

Quando se tenta determinar o que marca a literariedade de um texto, ou melhor, quando se tenta descrever o seu processo de criação, na maioria das vezes se estabelece uma analogia (nem sempre constituída sem conflito) entre uma concepção de 'realidade' e de 'ficção'. O que se efetiva é o confronto entre a realidade da vida, na qual somos inseridos e conseqüentemente acreditamos, e aquela realidade planejada antes da sua construção, onde só entramos por vontade própria, mas em que, igualmente, passamos a acreditar.

Não se trata, de modo algum, uma discussão recente. Aristóteles já se referia à Literatura sob este aspecto na *Poética*, quando tratou das artes como espécies miméticas:

*Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado. (1993 p.27 IV 1448b 5)*

Ao afirmar que os homens se comprazem no imitado, Aristóteles mostra que existe, além da imitação, uma relação de causa e conseqüência entre a produção da arte literária e a sua recepção.



No que se refere à produção, o mundo exterior constitui-se material da criação literária. É nele (mundo exterior), em primeira instância, que se busca o referente para o ficcional.<sup>1</sup>

O receptor, por sua vez, vai se manifestar quando deparar com esse referente devidamente adaptado em um outro mundo. É necessário, porém, que, ao ler uma obra, conheça o 'modelo' (o referente externo), sem o que não poderá ocorrer nem a identificação nem o prazer estético que Aristóteles aponta. E assim, é óbvio, não se perceberá o processo mimético que ocorreu.

Como todo texto literário é, em maior ou menor grau, uma fabulação de realidades, costuma-se tomar o termo 'ficção' como um sinônimo excessivamente amplo de Literatura. Porém, definir Literatura somente como ficção, por se tratar de uma imagem da realidade, é não identificar no texto literário o surgimento de um novo referente que, embora possa ser considerado como uma espécie de descendente, já será outro. Não autônomo, independente, mas vivo e concreto. E constituindo-se um organismo, vai então, possibilitar ao receptor remeter-se novamente ao referente externo.

Sendo assim, a Literatura vai produzir um efeito de realidade e, ao mesmo tempo, um efeito de ficção. Mas, como num espelho, realidade e ficção não se confundem, somente se refletem. Ao se confrontarem – realidade e ficção – é possível realizar-se a interpretação de uma por outra. O efeito, resultante desse confronto, vai determinar a realidade do mundo ficcional. E esse efeito de realismo possibilitará aos personagens tornarem-se seres ônticos nesse universo invencionado.

---

<sup>1</sup> Käte Hamburger (1975, p. 146/147) compartilha dessa idéia: *a mimese da realidade não é a própria realidade, mas esta é apenas o material da obra literária, que pode assumir todos os graus de elaboração e transformação – em geral simbólicos – até o desaparecimento de toda realidade vivenciável.*

Referindo-se a esse confronto ‘realidade e ficção’, Käte Hamburger (1975, p.41), diz que a expressão ‘parecer como realidade’ *significa que a aparência de realidade é obtida, o que significa a aparência da realidade, mesmo quando se trata de um drama ou romance com ambiente muito irreal. (...) A realidade do “como” é aparência, ilusão da realidade, que significa não-realidade ou ficção.*

Todo esse processo de criação literária só é possível pelo uso da linguagem. Não aquela linguagem que é simples meio de expressão do pensamento ou de comunicação. Mas sim, da linguagem que, através de um discurso específico, construído por um processo lógico, ao mesmo tempo, seja *o veículo através do qual se realiza a vida humana propriamente dita* (HAMBURGUER, 1975, Introdução – VIII). Esse discurso específico é que vai se configurar no texto literário.

Como um artífice, o autor lança mão de recursos dispostos por essa linguagem e, organizando-os numa estrutura lógica, que permanece oculta, se vê possibilitado a construir o mundo literário. É a linguagem *governada por funções lógico-lingüísticas, na criação das formas literárias.*(HAMBURGER, 1975, Introdução, XI)

Assim, o autor se depara com os dois lados da mesma moeda: por um lado, está possuído por forças que não consegue exprimir; por outro, esse ‘autor-construtor’, sente necessidade de buscar e aceitar regras capazes de ordenar esse caos que nele se instalou. Isso nos leva a acreditar que a obra literária não é fruto de mero acaso mas que existe uma estrutura lógica elíptica que lhe dá sustentação como arte de linguagem.

Os muitos estudos já realizados e as tantas teorias que surgiram a respeito da arte literária nem sempre se mostraram por completo eficientes quando

se trata do fenômeno da criação literária. Mesmo aqueles que buscaram no sistema lingüístico subsídios para suas análises nem sempre chegaram a conclusões convincentes. Vez por outra, surgem obras que se colocam à margem dessas teorias. Talvez, um dos fatores para essa dificuldade seja a insistência em se examinar as obras de um período sob perspectivas de outro. Também um estabelecimento de critérios de avaliação, anterior à produção, não garante que o processo de criação se mantenha dentro dos limites que esses critérios automaticamente impõem. (É exatamente devido a alguns desses modos de avaliação que até hoje se mantém uma das grandes discussões da arte literária: os gêneros literários.)

Aristóteles se refere ao fato de que qualquer criação da linguagem é portadora de mimese; é capaz de representar ações ou fatos acontecidos, enfim, simular a vida. Estabelece também as diferenças. A palavra ‘espécie’ levou à idéia de que existem modos diferentes de elaboração da mimese. E essa possível variação conduziu os estudiosos, durante o decorrer da História, a interpretar, sob diferentes pontos de vista, a tríade épico, lírico e dramático – o que se convencionou ‘modelo aristotélico’.

Todo esse processo de imitação através da linguagem é, obviamente, moldado pela concepção individual do artista, enfim, do que lhe parece realidade.

Para Käte Hamburger, (1975, p. 42) é somente através da linguagem, manejada por um ‘eu’, que se pode criar a verdadeira ilusão da vida *E a ilusão da vida é criada na Arte somente por um eu vivo, que pensa que sente, fala. As figuras de um romance ou drama são personagens fictícios porque são constituídos como “eus” fictícios ou sujeitos.*

O autor tem à sua disposição um material riquíssimo, com o qual poderá construir mundos imaginários que outros poderão também habitar. E será no modo como constrói esse mundo ficcional que se revelará a concepção que tem da realidade. Mas também o contrário se revelará: de acordo com o olhar que tem sobre a vida, utilizará determinada maneira para expressá-la. E assim, tornará relativo tudo aquilo que se configura como verdade. Quem sabe, todos somos, no fundo, produtos de um discurso. Luis Costa Lima, em *Aguarrás do tempo* (1989, p.110) refere-se a essa relativização

*É importante pois compreendermos que, independente do debate sobre a natureza da verdade, há uma classe discursiva do ficcional. O discurso ficcional se caracteriza por sua posição particular quanto ao horizonte da verdade, quer seja ela definida de forma substancialista ou contratualista. O ficcional não afirma ou nega a verdade de algo senão que se põe a distância do que se tem por verdade. Assim perspectivizando a verdade, o ficcional dá condições de o receptor indagar-se criticamente sobre o conteúdo de regras que podem ser seguidas por ele próprio.*

Ao ler um romance ou assistir a uma peça de teatro, o homem se reconhece. Como num espelho, vê-se refletido na ‘realidade de mentira’ que lhe é apresentada. E isso ocorre apesar do conhecimento de que se trata de um mundo ficcional, criado por um texto ou mesmo por um espetáculo.

Esse aspecto da criação literária é explorado por Umberto Eco na sua obra *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1997, p. 131) :

*Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o*

*leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais.*

No que se refere ao receptor, este poderá apresentar reações bastante diversas e inesperadas. Sabe-se que o seu envolvimento com a obra é diretamente proporcional à sua experiência de mundo. Porém, nesse processo também é importante considerar o tipo de arte com a qual entra em contacto. O teatro, por exemplo, por permitir uma visualização concreta da realidade através da cena e não somente pela visualização mental, como no caso da leitura, permite uma identificação muito maior e mais rápida.

Assim, é possível afirmar que é no espírito do leitor que realmente vai se erguer a realidade ficcional de acordo com aquilo que conseguir depreender da leitura. E dependendo do leitor e do momento, mundos novos e sempre diferentes poderão ser construídos.

## CAPÍTULO 03

### A QUESTÃO DOS GÊNEROS

Sob um prisma histórico, encontraremos em Platão, mas principalmente em Aristóteles, a teoria que serviu (e continua servindo) de base para o enquadramento das obras literárias em gêneros.

É já no início da sua *Poética* que Aristóteles abre a possibilidade da classificação das obras literárias em gêneros:

*Falemos de poesia – dela mesma e de suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar ao Mito, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação – começando como é natural, pelas coisas primeiras. (1993 p. 17 | 1447a 1)*

E acrescenta:

*A epopéia, a tragédia, assim como a poesia dítirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. (op. cit. | 1447 a 14 p.17)*

A obra de Aristóteles passou por interpretações diferentes ao longo da História. Interpretações que variam de acordo com o que se concebe como Literatura num determinado momento e com os novos modelos literários.

Na Idade Média não houve uma classificação rigorosa; no Renascimento, ao contrário, estabeleceram-se regras que comandavam a rígida separação e distinção dos gêneros no Classicismo; o Barroco propõe o hibridismo dos gêneros; o pré-romantismo tenta implantar a mistura dos gêneros; Brunetiére, sob influência das teorias de Darwin, concebe o gênero como espécie biológica evolutiva que nasce, cresce e morre; Croce se revela contra a concepção de gênero que dita leis para a criação. Chegamos ao século XX com uma disparidade de concepções acerca do termo “gênero”. Tratando-se de obras de cada vez mais difícil classificação, as atuais produções literárias tendem a desafiar o autoritarismo de regras acadêmicas, o que comprova que a criação literária não se submete a classificações pré-estabelecidas de gêneros.

Na verdade, o que ocorreu durante toda a História foi uma aceitação quase cega da tríade canônica, do chamado ‘modelo aristotélico’. Ao mesmo tempo, tentou-se, com até uma certa ansiedade, encontrar explicações coerentes e convincentes para os novos e diferentes fenômenos literários que surgiam.

### **3.1 A não-ficção da narrativa de primeira pessoa**

Uma dessas teorias é estabelecida por Käte Hamburger (1975). Partindo da visão aristotélica da mimesis e associando-a à palavra ficção,

estabelece dois (em oposição aos três já consagrados) gêneros literários: o gênero ficcional ou mimético – em que insere a ficção épica e a ficção dramática – e o gênero lírico, de natureza não-ficcional.

Na introdução (p.X) de sua obra *A lógica da criação literária*, ela explica

*Não foi até agora considerado devidamente, na poética dos gêneros e na interpretação das obras da Literatura, o fato de que a obra narrativa ou dramática nos transmite a vivência de ficção ou da “não-realidade”, o que não acontece com a poesia lírica. Mas o que é transmitido como vivência tem sua causa nos próprios fenômenos transmissores. Os fenômenos são a lírica, o epos, e o drama, mas também cada exemplar destes gêneros por si. A causa que determina que as duas últimas transmitem a vivência da não-realidade, não é outra senão a estrutura lógica, e conseqüentemente lingüística, que as fundamenta.*

Para a autora, somente a literatura ficcional é capaz de produzir a mimesis. Quando nos deparamos com a realidade fictícia de um romance ou mesmo de um drama, é-nos possível compará-la com a realidade que nos cerca – seu referente. A obra ficcional é, portanto, uma imitação da realidade, que se efetiva através da linguagem. Esse processo já não ocorre com um texto lírico. A realidade que aí se revela não se constitui como nova realidade. É a mesma - a externa - apenas enunciada subjetivamente. Não acontece, como no épico ou dramático, o surgimento de uma não-realidade.

Porém, Käte Hamburger faz uma ressalva: a narrativa em primeira pessoa não se constitui obra ficcional. Para a autora, o ‘eu’ da narração em



primeira pessoa é um sujeito-de-enunciação autêntico pois *Narra a vivência pessoal, mas não com a tendência de reproduzi-la como uma verdade apenas subjetiva, como seu campo de experiência no sentido expressivo deste fenômeno, mas visa, como todo eu histórico, à verdade objetiva do narrado.* E acrescenta: *O narrador em primeira pessoa não “produz” o que narra mas narra sobre algo no modo do enunciado de realidade, narra sobre algo que é objeto de seu enunciado (...).*

Considerando que a obra, objeto de estudo desse trabalho, é uma narrativa em primeira pessoa, cabem aqui algumas considerações sobre as afirmativas da autora:

- 1) Não se trata de procurar ‘quem’ cria a ficção mas, ‘onde’ ela se cria pois, o discurso pode ser o mesmo mas o leitor pode apreendê-lo de modos diferentes. É, afinal, o leitor quem vai construir a ‘verdadeira ficção’ independente do tipo de narrador.
- 2) Não nos parece haver diferentes reações do receptor por se tratar de uma narrativa em primeira ou terceira pessoa. Diante de uma obra, o leitor não se preocupará se deve concebê-la como ficcional ou não; se vai ou não participar do mundo que se mostra a sua frente. Ele simplesmente irá aceitá-lo ou não. Tudo se resume em como o leitor recebe essa realidade.
- 3) As personagens de uma peça de teatro, igualmente a uma narrativa em primeira pessoa, constituem-se pelo que dizem sobre si mesmas e/ou pelo que as outras personagens revelam. Mas em ambos os textos haverá uma voz em primeira pessoa. As personagens, no texto teatral, se manifestam diretamente e mesmo assim vemo-las como seres ficcionais. Por que com a narrativa em primeira pessoa seria diferente?

- 4) Käte diz que o sujeito-de-enunciação da narrativa em primeira pessoa revela-se como um 'contador' de verdades, um sujeito-de-enunciação autêntico. Porém, Umberto Eco (1997) declara que uma indicação típica da ficcionalidade é a falsa afirmação de veracidade.
- 5) Nenhum texto é neutro (afirmativa tautológica). A narrativa em primeira pessoa nada mais é do que uma subjetividade assumida. O que não lhe tira a condição de ficcional.
- 6) Se se considerar que o 'eu' que conta a história não é o 'eu' do autor já se está considerando um 'eu' que foi criado. E um 'eu criado' só pode criar e não reproduzir. A própria Käte Hamburger (1975, p. 41) diz *As figuras de um romance ou drama são personagens fictícios porque são construídos como 'eus' fictícios ou sujeitos*. Ora, um eu fictício só pode construir mundos fictícios.
- 7) Não nos é possível conceber Paulo Honório, de Graciliano Ramos ou Brás Cubas, de Machado de Assis como seres não ficcionais, nem tudo o que dizem como simples reprodução da realidade. Não cremos que se afirmarmos que Paulo Honório era dono da fazenda São Bernardo alguém deixe de vê-lo como um ser ficcional. Nem tampouco se dissermos que Brás Cubas morreu, alguém perguntará onde ele foi enterrado.
- 8) Neste trabalho, especificamente na adaptação da obra *Um Largo, sete memórias*, transformou-se uma narrativa em primeira pessoa em um texto teatral, ou seja, possível de ser representado num palco. Segundo Käte Hamburger, a narrativa se classifica como não ficcional e a adaptação como ficcional. Ora, se mantivemos a diegese; respeitamos as palavras dos personagens; respeitamos a seqüência dos fatos tal como se apresenta no romance, por que considerar somente a adaptação como ficção?

### 3.2 Os arquitextos de Genette

Outro estudioso da Literatura, Gerard Genette com a sua obra *Introdução ao arquiteyto* (s.d.), apresenta também um estudo sobre a questão dos gêneros literários, partindo da combinação binária de Aristóteles, assim resumida (GENETTE, p.31)

<div>OBJETO \ MODO</div>	DRAMÁTICO	NARRATIVO
SUPERIOR	tragédia	epopéia
INFERIOR	comédia	paródia

Através dessa esquematização, pode-se perceber que o modo de que fala Aristóteles constitui, na verdade, o modo de enunciação.

A palavra 'gênero', segundo Genette, designa um grupo de obras determinadas de acordo com atitudes de enunciação, colhidas de maneira

empírica na produção histórica. O que se manteve ao longo do tempo foi um distanciamento entre modo e gênero, apesar da relação de inclusão que se pode observar. Os gêneros foram sendo determinados muito mais pelo conteúdo das obras do que pelo modo de enunciação que, na verdade, é o que revela esse conteúdo.

Assim, Genette (s.d.) propõe uma diferenciação entre gênero e modo: gênero está ligado a uma categoria literária e o modo a uma categoria lingüística – a pragmática. O autor explica na página 85 da sua obra *Introdução ao architexto*

*... Existem modos, exemplo: a narrativa; existem gêneros, exemplo: o romance; a relação dos gêneros com os modos é complexa, e sem dúvida que não é, como o sugere Aristóteles, de simples inclusão. Os gêneros podem atravessar os modos (Édipo contado permanece trágico), talvez como as obras atravessam os gêneros – talvez diferentemente: mas nós sabemos bem que um romance não é apenas uma narrativa, logo, que não é uma espécie da narrativa, nem tampouco uma espécie de narrativa.*

### **3.3 Bakhtin e a pragmática**

Muitos estudos relacionados aos gêneros buscaram apoio em outras áreas. Sentiu-se, por exemplo, a necessidade de se considerar a relação entre o texto e o seu leitor. Essa relação é que se denominará de ‘pragmática’.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Na verdade este termo é emprestado da Lingüística para se referir à relação entre um signo e seu utilizador.

O termo 'pragmática' é definido por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1987) em seu *Dicionário de narratologia* (1987, p.329) definem o termo 'pragmática', aplicando-o ao texto literário

*De um modo geral, dir-se-á que a pragmática narrativa ocupa-se de configuração e comunicação da narrativa naqueles aspectos em que melhor se ilustra a sua condição de fenômeno interativo, isto é, que se não esgota na atividade do emissor projetando-se como ação sobre o receptor.*

Considerando-se que existe um discurso entre obra e leitor, a 'pragmática' nos remete às teorias de Mikhail Bakhtin sobre os gêneros do discurso. Para Bakhtin, os gêneros literários estariam inseridos numa das categorias do gênero do discurso, os gêneros secundários. Estes são compostos de textos de enunciado complexo. Por sua vez, os textos de discurso simples, cotidianos formariam os gêneros primários. Bakhtin, em sua obra *Estética da Criação Verbal* (2000, p. 280) assim se refere aos gêneros literários

*... Estudaram-se, mais do que tudo, os gêneros literários. Mas estes, tanto na Antigüidade como na época contemporânea, sempre foram estudados pelo ângulo artístico-literário de sua especificidade, das distinções diferenciais intergenéricas (nos limites da literatura), e não enquanto tipos particulares de enunciados que se diferenciam de outros tipos de enunciados, com os quais contudo têm em comum a natureza verbal (lingüística). O problema da lingüística geral colocado pelo enunciado, e também pelos diferentes tipos de enunciados, quase nunca foi levado em conta.*

Anatol Rosenfeld (1997) reafirma a teoria dessa artificialidade da classificação das obras literárias em gêneros, já que esta não contempla a pluralidade dos fenômenos literários produzidos. Rosenfeld ainda acrescenta que nem mesmo o autor deve considerar a tríade como um conjunto de regras que se deve seguir cegamente, haja vista, não existir o gênero puro. Mas, Rosenfeld (1997, p. 17) defende a necessidade de uma classificação. Segundo ele, essa necessidade se justifica porque

*A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo, ou contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo.*

### **3.4 Os gêneros substantivo e adjetivo e Emil Staiger**

Os trabalhos de Emil Staiger, apresentados na sua obra *Conceitos Fundamentais da Poética* (1975), procuram esclarecer alguns dos impasses que se formaram. Seus conceitos têm servido de grande auxílio para o estudo dos gêneros literários. No capítulo “Da Fundamentação dos Gêneros Poéticos” (p. 165), Staiger afirma que

*(...) numa obra poética ressalta ora o lírico, ora o épico, ora o dramático, sem que por isso falem os demais, nem possam jamais – integrando uma obra de arte lingüística – estar totalmente ausentes.*

Segundo o autor (1975, p.165), os gêneros referem-se a algo que não pertence somente à Literatura:

*Há muito ficou claro que os gêneros referem-se a algo que não pertence somente à Literatura. Agora se nota nitidamente o que se processa. Os conceitos lírico, épico e dramático são termos da Ciência da Literatura para as virtualidades fundamentais da existência humana, e a Lírica, a Épica e a Dramática só existem porque os domínios do emocional, do figurativo e do lógico constituem a essência do homem quer como unidade, quer como sucessão, representada esta pela idade pueril, juventude e idade adulta.*

Mais adiante Staiger (1975, p. 171/172) afirma que

*...tanto o poeta lírico, quanto o poeta épico e o poeta dramático ocupam-se do mesmo ente, da corrente do transitório, do insondável, embora cada um o apreenda diferentemente. Mas todos se baseiam no “tempo originário” que é o ser do homem e o ser do ente que o homem “deixa ser”. (...) a existência lírica recorda, a épica torna presente, a dramática projeta. (...) O que o poeta lírico recorda, o épico torna presente. (...) O que o autor épico torna presente, o dramático projeta.*

Partindo desse pensamento conclui que ‘épico’, ‘lírico’ e ‘dramático’ são termos que não podem mais ser designativos dos gêneros fundamentais e mostra a confusão de conceitos que se estabeleceu:

*...Formamos do substantivo drama, o adjetivo dramático. Dizer que um drama é dramático é evidentemente uma tautologia. Um drama é*

*uma peça teatral. Toda peça teatral é dramática? Ainda se diria aqui: não! Existem conhecidos dramas líricos. (...) E o que se dá com a epopéia? Denomina-se epopéia uma longa narrativa em versos. Toda longa narrativa em versos é épica? (STAIGER, 1975: p.184)*

Ele observa que os termos épico, lírico e dramático são, na verdade, concebidos como substantivos para designar o ramo a que pertence determinada obra. Porém, os ramos e classes multiplicaram-se de tal modo desde a Antigüidade que os três termos não conseguem mais nominá-los.

Assim, lança um novo olhar sobre a concepção substantiva do gênero – um corpo fechado de obras – aplicando uma concepção adjetiva, na qual não existe gênero estanque, mas características de diversos gêneros que podem ser identificados e até fundir-se na mesma obra:

*Os nomes Lírica, Épica, Drama não bastam de modo algum para designá-los. Os adjetivos lírico, épico, dramático, ao contrário, conservam-se como nomes de qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não. Por isso funcionam como termo designativo de uma obra, qualquer que seja seu ramo. (STAIGER, 1975: p. 186)*

Também encontramos na obra de Staiger referências ao teatro – arte somente ligada ao texto dramático mas muitas vezes confundida com este. O teatro surgiu, na verdade, da necessidade de se representar determinadas obras<sup>2</sup>. Mas, uma vez existente, o palco pôde e pode servir a

---

<sup>2</sup> Neste trabalho denominamos ‘texto de teatro’ o texto em que o sentido de dramático se revela na sua concepção substantiva; e ‘texto dramático’ quando se mostra na sua forma adjetiva.



várias formas de criação literária. O palco com sua possibilidade de representação, não passa de um complemento do texto escrito.

### 3.5 O diálogo entre os gêneros literários

Diante dessas e de muitas outras revisões que se vêm realizando sobre a questão dos gêneros literários, não é mais possível considerar-se a tradicional tríade: épico – lírico – dramático. Há exemplos mais do que suficientes de que o lirismo está presente num texto narrativo ou dramático, constituído somente por diálogos ou em textos concebidos como puramente narrativos. E o que dizer de um poema, tradicionalmente enquadrado como lírico, que conta uma história, ou seja, nos chamados poemas narrativos?

Cita-se aqui, como um exemplo concretizado, do possível diálogo entre os gêneros literários e, por conseguinte, da difícil classificação de uma obra num determinado gênero, *As várias faces* (1994), de Salim Miguel, autor catarinense, com dezenas de livros publicados.

*As várias faces* traz como subtítulo ‘novela em três atos’. A obra, em princípio, tem a forma de uma peça de teatro: o nome do personagem e sua fala.<sup>3</sup> Mas, quando realmente se inicia a leitura, logo se percebe que os detalhes sobre o cenário, os personagens e as ações, além dos diálogos extensos não igualam esta obra a outras peças teatrais. Parece-nos que o autor (ou narrador) não conseguiu (ou, quem sabe, era essa a sua intenção) deixar que a história ficasse por conta unicamente dos personagens. Fez-se presente com suas reflexões, comentários, descrições.

---

<sup>3</sup> Quando falamos aqui em ‘forma de uma peça de teatro’ referimo-nos àquele primeiro contacto que se tem com uma obra, ou seja, quando se folheiam as páginas e um determinado tipo de estrutura já nos conduz a classificar a obra como épico, lírico ou dramático.

Talvez se possa realmente chamar o texto de novela, tal a intromissão desse narrador. Contudo, a divisão da obra em três atos leva-nos a concebê-la como uma peça de teatro e, obviamente, como inserida no gênero dramático. Defini-la como épica ou dramática não constitui trabalho fácil, já que, como ‘produto híbrido’(chamemo-lo assim), não apresenta a ‘pureza’ que ambos os gêneros exigem. Leia-se o início do ATO I (p. 20)

Pano sobe lentamente. Pelo movimento compenetrado das pessoas, pelo ar solene e inteligente que todas fazem, percebe-se logo que a exposição está sendo inaugurada. Confusão ainda. Mas já tudo vai se ordenando. Grupos harmônicos em ritmo quase de balé vão se locomovendo, compondo, colocando-se diante dos quadros, rodeando o pintor, olham com atenção, conversam em voz baixa. Alguns até mesmo estão saindo, saem, a maioria rumo ao bar. Fizeram ato de presença – é o quanto basta. Ou não. Afinal, uns cochicham, *cadê o prometido coquetel*; reclamam outros, *desaforo*. Em poucos segundos aquela confusão aparente se organiza. Formam-se grupos destacados dando ao espectador uma visão ampla e precisa da cena, para que todo o cenário possa ser abarcado e os painéis com os quadros entrevistados. As ações são simultâneas.

Assim, por exemplo: na larga abertura que dá para o bar, o Expositor está se despedindo de um figurão qualquer que não mais pode ser visto. Somente os gestos obsequiosos e as mesuras do Expositor, que diz, um tanto constrangido e outro tanto decepcionado:

*Expositor* – Muito obrigado pela honrosa presença de V.Sa. Eu...

*Comissário* – (entra, vindo pela escadinha da rua, marcial, empertigado, afobado, bate palmas vigorosas chamando a atenção, grita, todos se viram para ele, que dá seu recado para atores e platéia, sai. Logo tudo parece voltar ao normal. Não. Um componente novo,

desconhecido, se infiltrou, fica verrumando) – Atenção, muita atenção, eu quero atenção, eu quero silêncio, eu quero que anotem bem o que ou dizer, eu sou a autoridade, eu sou o comissário, para quem por acaso não me conheça. Um alerta: ninguém vai poder se afastar deste local, entenderam? E quando digo ninguém é ninguém mesmo, sob as penas da lei. Mais adiante saberão o motivo. Por ora é só.

Um burburinho se ergue, todos como que atônitos, mas logo parecem esquecer. Continuam nos movimentos anteriores.

Essa intercomunicação permite que se faça, até com relativa facilidade, a transposição de um texto de um para outro gênero, o que, atualmente, tem ocorrido com frequência. Um excelente exemplo do que se afirmou é o dramaturgo catarinense do século XIX, Horácio Nunes Pires. Escreveu o romance *D. João de Jaqueta* com a mesma diegese de duas comédias suas: *Fatos diversos* e *Ditos e feitos*. Tanto a versão narrativa quanto a dramática foram concebidos pelo mesmo autor. Desconhece-se qual a primeira versão.

A nosso ver, Emil Staiger (1975, p. 195) apresenta-nos um pressuposto que, se não põe fim às discussões sobre gêneros literários, ao menos chama a atenção para o cuidado que se deve ter ao determinar o gênero de uma obra

*O modo como uma obra poética oscila entre épico, lírico e dramático, modo como a tensão desenvolve-se e em seguida equilibra-se, é tão extraordinariamente delicado, que toda mera explicação de conceitos rígidos tende de antemão a fracassar. O crítico literário terá que lançar mão daquela qualidade que desde o tempo de Herder é*

*imprescindível em nossa profissão: um sentimento espontâneo para a  
qualidade histórico-individual da obra.*

## **CAPÍTULO 04**

### **OS ELEMENTOS DOS GÊNEROS**

O fenômeno literário é resultado de um processo de enunciação que se altera de acordo com uma organização lógico-lingüística de certos elementos. Os traços líricos, épicos ou dramáticos de uma obra, por sua vez, são determinados pela concepção que se aplica a esses elementos quando já inseridos nessa enunciação.

Assim, conhecer os elementos e qual a sua função dentro da obra literária e como se constituem nos diferentes gêneros é fundamental para o estudo dos gêneros literários, principalmente o épico e o dramático.<sup>1</sup>

#### **4.1 O sujeito e o objeto / Subjetividade e objetividade**

O primeiro aspecto – talvez aquele que alavancará os outros – é a relação entre um sujeito – o ser que se vale de uma determinada percepção da realidade – e o objeto – a realidade por ele recriada. Através do nível de distanciamento (num processo gradativo) que esse sujeito mantiver em relação ao real (modelo), se estabelecerá a sua objetividade e/ou subjetividade também em relação ao objeto de criação. A subjetividade se direcionará ao ensimesmamento; e a objetividade se determinará pelo desaparecimento do sujeito no objeto. Quando o sujeito tentar

---

<sup>1</sup> Embora Aristóteles não tenha se detido no gênero lírico (pelo menos na *Poética* conservada hoje), este também será considerado para o presente estudo, na medida em que dialogar com os outros gêneros.

conhecer-se a si mesmo, revelando assim o que chamamos de subjetividade, também percorrerá o caminho inverso, rumo à objetividade. Isso se justifica pelo fato de que só poderá conhecer-se a si mesmo quando houver uma relação com o outro. Assim, poderão se figurar, numa mesma obra, níveis diferentes do que se chama objetivo e subjetivo. Esses níveis, terão a possibilidade de se alternar em determinados momentos da obra, dependendo do distanciamento do sujeito em relação ao objeto criado.

É pela linguagem que ambos, sujeito (criador) e objeto (criatura), constituem-se. O sujeito, ao construir o objeto – a obra literária -, vai também gerando um ‘eu’ na própria urdidura do texto. Por sua vez, esse ‘eu’ vai se relacionar com outro sujeito, o leitor, que de um modo oscilante conceberá o objeto – o livro – ora mais subjetivamente ora mais objetivamente.

E na medida em que o sujeito relacionar-se com o mundo e consigo mesmo, vestirá as palavras com uma singular intensidade. E nesse ato de dar uma roupagem específica às palavras, ou seja, nessa fusão de forças (do ser que diz com a palavra concretizada) igualmente ocorrerá um encontro do subjetivo com o objetivo. Como resultado, o discurso objetivo poderá estar impregnado de subjetividade se encontrarmos nele um sujeito que, antes de compor pensou, mediu, criou, enfim, empregou-lhe ‘uma força peculiar’.

Assim, o lírico pode ser concebido como um gênero mais objetivo já que parte dos sentimentos de um ser poético que só vai se constituir a partir de uma linguagem trabalhada, pensada, medida, julgada. Ao contrário, o narrativo pode se determinar por uma maior subjetividade, pois em tudo o que é construído se revela a marca de um sujeito. O sujeito-narrador vai subjetivar o outro em cada gesto que lhe determinar, em cada cenário em que o inserir, no contínuo temporal em que o fizer

andar, na seqüência das ações, enfim, no destino que lhe reservar. Vale acrescentar que o narrativo será mais subjetivo quando o narrador for homodiegético ou autodiegético, ou seja, quando o narrador for um 'eu' explícito. O narrador heterodiegético tende a exprimir-se com maior objetividade. Quanto maior a restrição do foco ou campo de visão desse narrador, maior será também a sua pretensão de obter objetividade.

Ainda no que se refere à objetividade e subjetividade, Anatol Rosenfeld (1997 p. 28), falando da concepção que Hegel apresenta dos gêneros literários, assim se pronuncia:

*Esta é, aproximadamente, a concepção de Hegel (1770-1831): o gênero dramático é aquele "que reúne em si a objetividade da epopéia com o princípio subjetivo da Lírica", na medida em que representa como se fosse real, em imediata atualidade, uma ação em si conclusa que, originando-se na intimidade do caráter atuante, se decide no mundo objetivo, através de colisões entre os indivíduos. O mundo objetivo é apresentado objetivamente (como na Épica), mas mediado pela interioridade dos sujeitos (como na Lírica).*

Porém, Rosenfeld (1997, p. 29) discorda de Hegel: o dramático não pode simplesmente ser considerado como a reunião da lírica e da épica, haja vista, que a ação que o dramático revela produz um fato novo, portanto, não pode ser confundido com outros gêneros. Além do mais, isso determinaria a superioridade do um gênero sobre outro, teoria de que não compartilha.

## 4.2 O narrador e o autor implícito

Diretamente ligado à objetividade e subjetividade de uma obra está a presença (ou não-presença) de um narrador. Para Rosenfeld (1997, p. 24), o narrador não fala de seus próprios estados da alma mas os estados de alma de outros. E acrescenta que esse narrador *participa em maior ou menor grau de seus destinos*. Um pouco mais adiante diz que

(...) o narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda história já decorreu) tem por isso um horizonte mais vasto que estes; (...) Mesmo na narração em que o narrador conta uma estória acontecida a ele mesmo, o eu que narra tem um horizonte maior do que o eu narrado (...) parece conhecer até o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, (..).

Porém, deixa claro que esse narrador nunca se funde com seus personagens. *Isso aliás seria difícil, pois não poderia transformar-se sucessivamente em todos eles e ao mesmo tempo manter a atitude distanciada do narrador.* (1997, p. 26)

O que propõem as teorias de Rosenfeld (1997) é a presença de um “eu”, que no lírico expressa suas emoções, no épico determina o destino de suas personagens e revela seus sentimentos e no dramático desaparece, dando vez e voz aos personagens que, sozinhos, vão construindo seus destinos por um encadeamento de ações, um princípio de causalidade.

Esses conceitos de Rosenfeld (1997) merecem algumas reflexões:



1) Se o narrador cria os personagens, quem cria esse narrador, ou melhor, essa voz que aparece de formas diferentes nos três gêneros?

2) Rosenfeld diz que o mecanismo dramático move-se sozinho, já que o narrador, o elemento capaz de conhecer o futuro, não se faz presente nesse tipo de texto. Mas, será que no gênero épico não seria a seqüência de ações que igualmente move 'a máquina'? Ou seja, um determinado acontecimento não seria na verdade o determinante da ação seguinte? E se há um encadeamento de cenas, fruto da causalidade, também não é, no texto épico, até certo ponto, possível prever o futuro?

3) Rosenfeld afirma que o narrador não pode se transformar em vários personagens, porque precisa manter uma atitude distanciada. Seria possível o narrador manter-se totalmente distanciado? Esse narrador não poderia se desdobrar em várias vozes narrativas que o representariam? No gênero dramático, teríamos então a presença, não de um narrador, mas de uma entidade maior, responsável por toda essa organização e que estaria mascarada nos personagens.

A teoria de Wayne Booth, desenvolvida na sua obra *Retórica da ficção* (1980) parece abordar esses aspectos de modo diferente de Rosenfeld. Booth (1980) denomina essa entidade a que antes nos referimos como 'autor implícito'. Lauro Junkes, em seu livro *Autoridade e escritura* (1997, p. 194) descreve bem o 'autor implícito' de Both:

*Em síntese, a instância fundamental que, em princípio, tudo decide, tenciona, escolhe e ordena é o autor real. Entretanto, narratologicamente, passou-se a distinguir uma entidade dentro do próprio texto, um princípio de planejamento, de ordenação e normas, reconstituível de forma diferente em cada leitura (por interferência da enciclopédia pessoal e do estado psico-social*

*do leitor) – que é o ‘autor implícito’. Igualmente dentro do texto, como construto de natureza ontológica ficcional à semelhança do autor implícito, distingue-se o narrador, com a função explícita de narrar, mostrar, comunicar o conjunto de eventos que constituem a narrativa, ou seja, o narrador é quem fala no texto, é a voz que narra, enquanto o autor implícito é o princípio que inventou todo o texto, seus componentes e estrutura.*

O ‘autor implícito’ é, assim, o encarregado de criar tudo e todos, inclusive, o próprio narrador. Este, por sua vez, só terá o poder que lhe for concedido. O autor implícito é ainda aquele que determina toda a fabulação do texto, seja épico ou dramático. É o verdadeiro conhecedor do futuro dos personagens.<sup>2</sup> É capaz de se desdobrar em várias vozes num mesmo texto e se fazer presente em cada elemento do texto dramático. Porém, embora o autor implícito se faça presente no texto dramático, a função narrativa e, portanto, o narrador estão ausentes.

#### **4.3 O processo dialógico do texto teatral**

Os textos do gênero dramático, como se sabe, são constituídos, estruturalmente, por diálogos. Estes são capazes de caracterizar tão eficazmente os personagens através do seu modo de falar e agir que nos é possível construí-los sem a presença de um narrador (ou função narrativa).

---

<sup>2</sup> O flashback também é determinado por Rosenfeld (1997, p.31) como impossível no gênero dramático sem a interrupção da ação dramática, determinada por um tempo linear. Mas, na ação épica o flashback também é marcado pela interrupção da linearidade da ação. Mesmo com a ausência do narrador no teatro um jogo cênico – que deve ser previsto pelo dramaturgo já que o texto quando concebido já prevê o palco – pode tornar presente um fato da memória. Trata-se de um congelamento da ação dramática. Afinal, o que é a lembrança se não uma viagem ao passado interrompendo o presente do cotidiano?

Ryngaert (1996, p. 105) refere-se a esse jogo ‘palavra-ação’, próprio do texto dramático, citando palavras de Ezra Pound: *O modo de expressão no teatro não consiste em palavras, mas em pessoas que se movem em cena empregando palavras*. Assim, as falas do texto dramático estão diretamente condicionadas às situações em que vivem ou estão os personagens. E o contrário também é verdadeiro: as situações provocam as falas. E nesse contínuo processo de ‘fala-ação’ e ‘fala-reação’ a ‘vida continua’. Quando, num texto dramático, se compreender aquilo que realmente existe entre as palavras que se dizem, aqueles que as dizem e por que as dizem será possível enxergar o diálogo teatral como uma situação comunicacional específica.<sup>3</sup>

Considerando ainda o diálogo, no texto teatral, este não se efetiva só de personagem para personagem, mas também num outro nível de enunciação: entre o autor e o leitor ou o público. É o que se denomina ‘dupla enunciação’. Ryngaert (1996, p. 109), explica essa particularidade

*“Na comunicação mais imediata, um ator fala a um ator, assim como na vida ordinária um emissor conversa com um receptor. Mas esses atores são apenas a expressão de uma outra troca situada desta vez ao nível da ficção, em que uma personagem conversa com outra personagem. Por trás das personagens encontra-se o verdadeiro emissor de todas essas falas, o autor, que se dirige a um público. O público tem portanto o estatuto de destinatário indireto, pois é a ele, em última instância, que todos os discursos são dirigidos, ainda que raramente o sejam de maneira explícita.”*

---

<sup>3</sup> A respeito da elaboração específica do diálogo teatral diz Ryngaert (1996, p.109) : *O que é escrito no teatro é falso, deliberadamente maquinado, destinado a produzir sentido , seja qual for a maneira como esse sentido se elabore. Temos de analisar como os diálogos são construídos pelos diferentes autores, e o que estes esperam deles. Assim, o teatro contemporâneo trabalha muito a linguagem contemporânea.”*

É exatamente nesse processo dialógico que se encontra o sentido de 'dramático'. É pela tensão provocada pelos diálogos que os conflitos,<sup>4</sup> as ações se concretizam determinadas e determinando um encadeamento lógico de fatos (ou cenas) que comporão a história.

Rosenfeld (1997, p.34), por sua vez, se refere ao diálogo que se cria nos textos literários dos três gêneros: *Se o pronome da Lírica é o Eu e da Épica o Ele, o da Dramática será o Tu (Vós, etc.)* Portanto, a função lingüística predominante no texto dramático é a apelativa, já que o diálogo tem por desígnio último influenciar o outro.

#### **4.4 O receptor diante do texto fragmentado**

O processo dialógico do texto teatral é responsável pela seqüência de ações, ou seja, pelo desenrolar da história. Porém, não se pode considerar a ação como elemento que caracteriza o texto de teatro nem tampouco que a ação é resultante apenas do diálogo, já que outros elementos podem igualmente conduzir à ação: o discurso e os sentimentos, por exemplo. Também no texto épico, a progressão da história não se dá somente pelas ações. Igualmente esse conjunto de elementos será o responsável pelo desencadeamento dos fatos. A trama só se estabelecerá com todos esses elementos amalgamados.

Manifestando-se a esse respeito no texto dramático Ryngaert (1996, p. 59) diz que *estabelecer o enredo equivale portanto a definir o que o conjunto dos praticantes pretende representar, a partir daquilo que é para ser representado.*

---

<sup>4</sup> Hegel (1980) entende que o conflito não se estabelece por uma simples ação ou seqüência de ações. O conflito surge quando uma ação, desencadeada por um objetivo que se quer atingir, encontra uma oposição. E portanto, não é privilégio do texto teatral. Dramático, no seu sentido adjetivo, também pode ser um romance, um conto, uma novela ... . E para que realmente ocorra essa colisão é preciso que o fim esteja bem estabelecido. Do contrário não passarão de simples ações.

Mas é o próprio Ryngaert (1996, p. 61) que vai alertar para um aspecto que caracteriza a narrativa moderna: a desconstrução do enredo. Ao invés de se apresentarem todas as informações prontas ao leitor e/ou espectador, renunciam-se aos efeitos narrativos evidentes; ocultam-se algumas dessas informações; apresentam-se fragmentos. O receptor poderá construir o enredo ou microenredos, ou até quem sabe, não encontrar enredo algum. Diz Ryngaert (1996, p.59)

*A peça abre-se para a ambigüidade de uma quantidade de enredos possíveis que nos compete elaborar. Tudo se passa como se a bola estivesse agora no campo do leitor ou do espectador, de modo que os trabalhos teóricos se inscrevem hoje amplamente no campo da recepção.*

É claro que essa possibilidade de se encontrar vários enredos em uma obra não se aplica somente às peças de teatro. *Um Largo, sete memórias*, de Adolfo Boos Júnior pode se constituir num excelente exemplo de texto épico que precisa ser construído aos poucos.

Käte Hamburger (1975, p. 143) refere-se a estas interpretações que se estabelecem por parte do receptor <sup>5</sup>:

*(....) os intérpretes práticos de uma obra dramática, encenador e atores, podem e costumam encarnar diferentemente a mesma figura dramática, podendo ser o Hamlet do ator "A" diferente do ator "B". Apesar disso, percebe-se claramente que a interpretação da vida, do ser humano vivo, difere daquela da criação literária, do personagem criado. O que muda aqui não é o objeto da interpretação em si, mas o intérprete. A forma criada pela literatura não é alterada; (...)*

---

<sup>5</sup> Wolfgang Iser, dentro da Estética da Recepção possui uma obra muito significativa a esse respeito: *O leitor implícito*.

Eis aí mais um aspecto que aproxima os dois gêneros, épico e dramático. Ambos estruturam-se em ‘cenas’, determinadas e organizadas por um construtor. Essas cenas, - no gênero épico ou dramático – pela sua fragmentação, mantêm muitas vezes uma autonomia tal, que se estabelecem verdadeiros microcosmos dentro de um universo maior. Isso torna possível a adaptação de um texto épico para dramático, mesmo que se constitua um novo texto, com uma nova diegese.<sup>6</sup>

Essa fragmentação constitui-se uma das marcas da literatura contemporânea – seja épica ou dramática. É claro que essa fragmentação é mais perceptível numa obra teatral pela sua divisão em cenas ou atos (embora existam textos teatrais não divididos). Essa divisão facilita a representação e permite ao receptor refletir. Mas essa reflexão deverá ser cuidadosa já que correrá o risco de se tornar parcial se não vislumbrar o todo. Cada parte precisa contribuir para a construção desse todo pois, não estão disponíveis todas as informações que um narrador costuma deixar num texto do gênero épico. Porém, mesmo que se deixem informações, estas não deverão ser óbvias e declaradas a tal ponto que não permitam ao leitor fazer a sua leitura nem tão obscuras a tal ponto de tornarem o texto ininteligível.

Resumindo, dizemos que a literatura contemporânea tem como uma das marcas fazer com que esses elementos textuais passem pelas obras literárias, de tal modo que se torna possível adaptar uma obra de um gênero para outro.

---

<sup>6</sup> A questão de adaptar-se um texto de um gênero para outro será o aspecto apresentado no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO 05

### **SOBRE A ADAPTAÇÃO DE *UM LARGO, SETE MEMÓRIAS***

Adaptar um romance para o teatro significa a criação de um novo texto, passando a constituir um novo referente. Embora romance e adaptação se construam por distintos processos de criação, ambos, como produtores de mimesis, partem de uma realidade<sup>1</sup>. Assim, mesmo emancipada, a adaptação não poderá menosprezar nem negar as suas raízes.

Considerando esse processo de criação, tanto o romance de Adolfo Boos Júnior, *Um Largo, sete memórias* quanto a sua adaptação para o palco rompem com rígidos padrões de construção literária. E a obra de Boos não se estabelece como um exemplo solitário. A literatura contemporânea, cada vez mais, põe por terra teorias pré-estabelecidas que já não conseguem explicar esses novos fenômenos da palavra. Mas afinal, o que poderíamos apontar como marca da literatura atual, mais especificamente, da produção teatral?

Talvez uma das respostas esteja na abertura que essas obras oferecem ao leitor<sup>2</sup>. Leitor que, nos parece, se cansou de fórmulas prontas. Está ávido por novas experiências no momento da leitura. Quando percebe que o texto se mostra uma 'máquina preguiçosa'<sup>3</sup> aciona as ferramentas de que dispõe para colocá-la em

---

<sup>1</sup> A adaptação parte de uma realidade ficcional, resultando, por que não dizer, uma mimese em 2º grau.

<sup>2</sup> Umberto Eco (1991, p. 280) fala sobre o que caracteriza um discurso aberto: *Acima de tudo é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado. (...) As coisas de que nos fala nos aparecem sob uma luz estranha, como se as víssemos agora pela primeira vez; precisamos fazer um esforço para compreendê-las, (...) precisamos intervir com atos de escolha, (...) O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura.*

<sup>3</sup> Tomamos emprestada essa expressão da obra *Leitura do texto literário [Lector in fabula]* (1979, p. 55) de Umberto Eco.

funcionamento, ou seja, produzir-lhe algo. Esse trabalho exige competência por parte do receptor; uma atualização constante do seu conhecimento, tanto lingüístico quanto do seu conhecimento de mundo. A propósito dessa exigência de capacitação do leitor, Umberto Eco exige do seu leitor-modelo, para bem cumprir sua missão, uma autêntica enciclopédia de conhecimento.

Toda essa operação conduz a pelo menos dois questionamentos até certo ponto antagônicos: ele, o leitor, não desistirá diante das dificuldades com que irá se deparar ao montar o quebra-cabeças que o texto talvez lhe apresente? Ou, pelo contrário, os vazios do texto não farão com que exercite a sua imaginação? Não aguçarão o seu interesse por buscar sempre uma maneira diferente de jogar com e nesse texto? Deixemos a resposta para os ‘leitores’ e ‘Leitores’.

Os grandes vazios que marcam a literatura atual são resultado de uma tendência à fragmentação. Cada vez menos se oferece ao leitor uma obra da qual não necessite participar, ou seja, através de um verdadeiro trabalho artesanal, precisa encontrar primeiramente as microestruturas do texto para, só então, compor a macroestrutura. Vale salientar que a montagem pode se dar de modos diferentes, o que leva a interpretações também diferentes, é óbvio. (São as ‘aberturas’ do texto às quais já nos referimos). Se dirigir o olhar diretamente para a macroestrutura corre o risco de não entendê-lo, ou atingir somente a superfície do texto.

Essa fragmentação e conseqüente busca para costurar as partes não é característica específica da Literatura. No que se refere ao teatro, os aspectos cênicos também não mais se mostram demasiado evidentes. E o cinema, igualmente, subverte a ordem, jogando com presente e passado, fazendo aflorar o mundo interior pela voz em off, de modo que os fragmentos elipticamente



visualizados, na descontinuidade, exigem trabalho participativo. Portanto, o espectador, tanto como o leitor, se vê diante do desafio de encaixar as peças.

O palco também se modificou e passou a usar determinados elementos que adquiriram a categoria de elementos cênicos. Diretores de teatro lançam mão de recursos que até tempos não tão distantes sequer eram imaginados como possíveis para a representação. O palco se transformou num bom espaço onde significantes podem ganhar outros significados.

Assim, com todo esse arsenal cênico, o texto se tornou somente mais um dos elementos do teatro. E não se faz necessário um texto inserido no gênero dramático: textos considerados de outros gêneros são constantemente encenados. *... é um texto que pode, e na maioria das vezes pretende, ser usado como componente verbal da representação teatral. Mas algumas formas de teatro preferem ao drama textos líricos ou narrativos; o teatro entra em relação com a literatura como um todo e não apenas com o gênero dramático.* (Jiri Veltruski, 'O texto dramático como componente do teatro'. In: **Semiologia do teatro**. 1988, p.164)

Diante dessa realidade, o dramaturgo já não se vê mais amarrado a aspectos cênicos estreitos e até certo ponto estereotipados, quando da concepção de sua obra. Além do mais, se o dramaturgo só pudesse produzir um texto considerando a sua representação, precisaria ter um razoável conhecimento de elementos cênicos, o que se sabe, nem sempre é possível.

Por isso, palco e texto podem e devem ser vistos sob olhares distintos. Complementares sim, mas sempre distintos.<sup>4</sup> Ao palco cabe a responsabilidade de mostrar a teatralidade do texto. Porém, por mais que o ator seja criativo e inove sua representação, estará de alguma forma ligado à necessidade de seguir o que o texto

---

<sup>4</sup> É desta forma que são concebidos romance, adaptação e espetáculo neste trabalho.

lhe dita. Em outras palavras: sua representação está condicionada ao elemento verbal.

Os textos teatrais contemporâneos não perderam a sua porção narrativa, porém, não se encaixam mais nos padrões tradicionais de teatro. Estão marcados por uma espécie de hibridismo: um enredo persiste, mas a maneira como este se revela está a exigir auxílio de componentes que não podem mais ser considerados como exclusivos de um determinado gênero. Esses elementos participam de várias obras, independente de sua classificação.

*Um Largo, sete memórias*, de Adolfo Boos Júnior, mostra-se, num primeiro contacto, como um daqueles textos concebidos somente para leitura. Justifica essa impressão inicial a disposição não-cronológica dos fatos e a alternância, no decorrer da narrativa, dos sete personagens-narradores. Porém, mesmo fazendo parte de um todo, nenhuma das memórias perde a sua constituição reveladora da sua própria verdade. O romance vem assim dividido:

### **Último capítulo**

(1ª parte)

### **Primeiro capítulo**

(Quando é entabulada a venda de uma escrava)

### **Segundo capítulo**

(Onde se efetiva a venda da escrava e prenunciam-se outros enredos)

### **Terceiro capítulo**

(Que trata da fuga e dos preparativos para a captura do escravo Bartolomeu)

#### **Quarto capítulo**

(Onde consta a captura daquele escravo)

#### **Quinto capítulo**

(Descritivo do martírio do mesmo escravo)

#### **Sexto capítulo**

(Onde são narradas a adoção e a marcação de uma escrava antes do início desta história)

#### **Sétimo capítulo**

(No qual mais de uma pessoa conta o mesmo sonho e, também, se faz o relato de outra captura, anterior)

#### **Oitavo capítulo**

(Que descreve sonhos, banhos, avisos e outras ocorrências)

#### **Nono capítulo**

(Que trata de mais avisos, reuniões, sonhos e outros (in)sucessos)

#### **Décimo capítulo**

(Onde comentam-se assuntos semelhantes aos do capítulo anterior)

#### **Décimo primeiro capítulo**

(No qual acontece uma rebelião justa, porém desnecessária)

#### **Último capítulo**

(Final)

Cada memória é numerada e corresponde, é claro, a um dos personagens que foram assim determinados na obra

**Primeira memória:** Miguel Ferreira dos Santos

**Segunda memória:** Manoel Joaquim da Silveira Bitencourt

**Terceira memória:** Cida

**Quarta memória:** Bartolomeu

**Quinta memória:** Miguel Gaudêncio

**Sexta memória:** Dona Gaudência

**Sétima memória:** Pedro

Existe ainda mais uma memória, que o autor define da seguinte maneira:

**(e mais uma, coletiva, inquisitorial, contraditória e, muitas vezes perturbadora)**

Os capítulos são subdivididos pela presença alternada dessas memórias, não se obedecendo a um critério de ordem numérica. Elas surgem na medida em que sua presença se faz necessária.<sup>5</sup>

O enredo é bastante simples: **Cida**, de 17 anos, é uma escrava mina, de uma beleza singular. Embora adotada como filha por **D. Gaudência**, foi transformada em escrava. Um abolicionista, **Manoel Joaquim da Silva Bitencourt**, sapateiro de profissão, comprava escravos para alforriá-los. É ele quem compra Cida, quebrando inclusive as regras do clube abolicionista que determinava fossem comprados escravos mais velhos, já que não tinham mais condições para o trabalho pesado. O “artista Bitencourt”, como era conhecido, apaixona-se por ela. **Bartolomeu**, noivo de Cida, descobre que sua amada fora vendida. Foge da senzala para encontrá-la e, assim, tentarem fugir. É perseguido por **Miguel Gaudêncio**, filho de Miguel Ferreira, e **Pedro**, negro e feitor da fazenda. Bartolomeu é encontrado perto da casa do sapateiro. Preso, é torturado até a morte. Cida passa

---

<sup>5</sup> Uma observação mais atenta da divisão do romance, tal como se apresenta, já possibilita uma relação com a estrutura de uma peça de teatro que, dividida em atos, é em seguida subdividida em cenas. Também a fragmentação dos fatos, apresentados sem o respeito a uma seqüência cronológica e a simultaneidade das ações, advindas da pluralidade de focos narrativos nos remete a uma construção muito mais ligada ao cinema e ao palco contemporâneos.

a morar com o abolicionista e, embora teimasse em negar, aos poucos começa a sentir algo por ele. Terta, que já vivia com Manoel Bitencourt há tempo, percebe o que significa a presença da moça na casa. Terta morre. O sapateiro e Cida são acometidos de uma doença contagiosa. Ficam isolados na parte superior do sobrado, até o momento da morte, sem nunca revelarem o que sentem um pelo outro. Na fazenda de Miguel Ferreira, quando os escravos descobrem a morte de Bartolomeu, promovem uma rebelião: invadem a casa-grande, matam os filhos do fazendeiro e fogem. D. Gaudência, esposa de Miguel Ferreira, é morta por Clementina, a escrava que lhe dava banho naquele momento. O fazendeiro é poupado.

Apesar da simplicidade do enredo, trata-se de uma obra em que só se determinará um sentido se o leitor estiver disposto a participar dessa viagem, com as memórias, recuperando o passado e assim construir o presente e o futuro. As personagens, constituindo-se de memórias, são capazes de atualizar o seu passado a tal ponto que este se confunde com o presente da enunciação e com o presente da representação.<sup>6</sup>

Manter as personagens como memórias (justificando, inclusive, o título da obra) na adaptação do romance para o espaço limitado do palco, em que o aqui e o agora são palavras de ordem, constituiu-se num dos maiores desafios deste trabalho.<sup>7</sup> Não houve uma preocupação em ordenar o enredo, mas sim em combinar de tal forma as situações que, aos poucos – e sempre aos poucos –, o leitor e/ou

---

<sup>6</sup> Nas obras literárias contemporâneas que se remetem a fatos históricos (como *Um Largo, sete memórias*) é importante observar não o fato histórico em si – porque o que o texto tem a nos dizer está no modo como esse fato é contado.

<sup>7</sup> Käte Hamburger (1975, p. 148) diz que o “tempo de narração” do drama deve ser transformado em “tempo de encenação”, a obra dramática deve passar do modo da imaginação ao modo da percepção sensorial e sujeitar-se, assim, às condições da realidade tempo-espacial.

espectador possa perceber essa combinação. Para isso, é claro, todo um referencial extralingüístico precisa ser construído.

Na medida em que são envolvidas nos acontecimentos, as memórias revelam cada qual a sua verdade que, de certa forma, alcançará também as outras memórias. O ponto de vista múltiplo não permitirá que os vazios do texto sejam tantos que não se possa mais preenchê-los. Aquilo que poderia se constituir um mundo totalmente caótico, de difícil ordenação, se mostra organizado apontando um articulador por detrás desse processo de construção textual; um responsável por determinar o recurso que dará à obra a coerência e verossimilhança necessárias: sonhos, premonições, intuições, visões, introspecções ou até mesmo a morte.

E o que se pode conceber como memória? Segundo Marilena Chauí (1996), em sua obra *Convite à filosofia*, a memória é uma atualização ou uma presentificação do passado. Sua função é evocar o pretérito a partir do tempo presente, sob um olhar subjetivo: o que significa um determinado fato para cada um; o grau de importância desse fato; a impressão que se teve dele; enfim, só será memória aquilo que nosso cérebro registrou e que passou por um dos sentidos adquirindo um significado.

Trazer os fatos para o aqui e o agora parece ser uma das tendências da literatura contemporânea (como não podia deixar de ser, o teatro acompanha essa tendência). O passado se mostra através da memória que, entre oscilações, presentifica somente aquilo que os sentidos, de uma forma ou outra, apreenderam. Na verdade, a memória, ao executar essa 'seleção instintiva', está julgando o passado com critérios determinados pelo presente, revelando ao receptor não os fatos em si, mas a sensação que provocaram. Eis o processo que marca a obra de Adolfo Boos.

Seguindo a teoria proposta por Gerard Genette em *O discurso da narrativa* (1972), as personagens-memórias<sup>8</sup> de Boos são todas autodiegéticas. Apesar disso, assumem uma focalização privilegiada, ou seja, onisciente (focalização zero). Devido a determinados recursos utilizados pelo autor, os personagens transcendem as limitações impostas para um narrador autodiegético. Assim, constituem-se como pontos de vista inseridos na diegese, mas com um grau de onisciência que não lhes seria próprio. Por outro lado, muitas vezes essa onisciência também é limitada ou incompleta. Na relação entre Bitencourt e Cida encontra-se um ótimo exemplo: tanto o abolicionista quanto a escrava alforriada jamais chegam realmente a identificar o que o outro sente.

As sete memórias de Adolfo Boos Júnior se valem, na maior parte da obra, do monólogo interior. Robert Humphrey (1976, p. 22) conceituando monólogo interior diz:

*(...) a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para a fala deliberada.*

Humphrey (1976) apresenta ainda uma divisão desse monólogo: o monólogo interior direto e o indireto. O primeiro exclui, em grande parte, a presença do autor; para melhor ordenar e organizar o discurso, enquanto o segundo pressupõe a idéia de sua presença constante, portanto, um discurso mais ordenado e coerente. Em ambos os casos não se considera uma platéia presente e formal, ou

---

<sup>8</sup> Usamos a denominação 'personagem-memória' sempre que, na adaptação, o personagem estiver mergulhado em suas lembranças não participando da ação propriamente dita.

seja, em princípio, o personagem não se dirige a ninguém.<sup>9</sup> Quando se pressupõe o receptor, o monólogo passa a se denominar solilóquio: *a técnica de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor sem a presença do autor, mas com uma platéia supostamente tácita.* (Humphrey, 1976, p. 32)

Entretanto, considerando que o texto literário constitui uma forma de comunicação - com emissor, mensagem e receptor -, é extremamente frágil a afirmativa de que o monólogo interior não pressuponha um receptor. Se quisermos partir da teoria de que somente o solilóquio é que considera um receptor, então todo monólogo interior é um solilóquio e não o solilóquio uma das classificações do monólogo interior, porque ambos vislumbram um receptor, razão de ser última do discurso/monólogo.

Diante dessas afirmativas e considerando *Um Largo, sete memórias*, cabem aqui alguns comentários:

1) Apesar de se constituir um texto de memória (tanto romance quanto adaptação), as 'personagens-memórias' apresentam uma organização tal no seu discurso que, mesmo pelo monólogo interior, no caso mais do tipo indireto, pode-se supor um receptor. Consideramos o autor implícito como aquele que executa essa organização, de modo a tornar esse monólogo compreensível. (E no romance esse arranjador torna o texto compreensível para quem? Ora, não haverá um receptor, seja ele quem for, também para o romance?).

---

<sup>9</sup> O monólogo do teatro difere desse tipo de monólogo porque considera a presença e a expectativa de uma platéia. Segundo Humphrey (1976) no teatro apenas se sugere as possibilidades do desvio mental.



2) Mesmo tendo como intenção revelar a mente e/ou a consciência de uma personagem, a preocupação em ‘como’ exteriorizar esse mundo interior poderá torná-lo artificial quando emergir.<sup>10</sup>

A adaptação, por sua vez, obviamente pressupõe um público, já que, no seu processo de construção, foi considerada a representação num palco. As falas das ‘personagens-memórias’ e as falas das personagens nas cenas foram mantidas – com o mínimo de mudança. Embora, na maioria das vezes, se considere que o diálogo do romance apresenta uma estrutura diferente da estrutura do diálogo do teatro (porque são concebidos para finalidades diferentes), na adaptação de *Um Largo, sete memórias* evitou-se a troca de palavras ou criação de novos diálogos. Além do mais, não foi sentida necessidade de qualquer alteração em virtude da presença de um público, nem pelo fato de serem memórias que ‘subirão num palco’. Afinal, o monólogo interior do romance também fala para um leitor, que também ‘ouve’. E acrescente-se que o primeiro leitor que se mostra para qualquer texto é o próprio autor.

As memórias de *Um Largo, sete memórias* não se constituem caso isolado. Façamos uma parada nos comentários sobre a adaptação da obra de Boos e busquemos outros exemplos, tanto do gênero narrativo quanto do dramático. William Shakespeare, em sua peça *Hamlet* (1981, p. 252), faz grande uso do monólogo, no caso não especificamente denominado interior, mas que de fato o é. Leiamos algumas palavras de *Hamlet*, quando este está sozinho no palco

(Saem o Rei e Polônio. Entra Hamlet.)

---

<sup>10</sup> Mesmo soando artificial, sabemos que o fluxo de consciência e o monólogo interior se constituem de técnicas exploradas modernamente, após maiores avanços da psicologia e, sobretudo, da psicanálise, e evitam a onisciência ou a intervenção todo-poderosa do autor.

*Ser ou não ser, eis a questão! Que é mais nobre para o espírito: sofrer os dardos e setas de um ultrajante fado, ou tomar armas contra um mar de calamidades para pôr-lhes fim, resistindo? Morrer ... dormir; nada mais! E com sono, dizem, terminamos o pesar do coração e os mil naturais conflitos que constituem a herança da carne! Que fim poderia ser mais devotamente desejado? Morrer ... dormir! Dormir! ... Talvez sonhar! Sim, eis aí a dificuldade! Porque é forçoso que nos detenhamos a considerar que sonhos possam sobrevir, durante o sono da morte, quando nos tenhamos libertado do torvelinho da vida. Aí está a reflexão que torna uma calamidade a vida assim tão longa!*

Como exemplo de uma obra do gênero narrativo, Clarice Lispector, com seu romance *Perto do Coração selvagem* (1992, p.81) constitui-se um bom exemplo. **Joana**, a protagonista, está sozinha no dormitório do internato pensando

*O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo? – Palavras muito puras, gotas de cristal. Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer? Inspirai-me, eu tenho quase tudo; eu tenho o contorno à espera da essência; é tudo; eu tenho o contorno à espera da essência; é isso? – O que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si? (...) Tudo o que é forma de vida procuro afastar. Tento isolar-me para encontrar a vida em si mesma.*

Busquemos mais um exemplo de monólogo interior, mas desta vez, não pela voz direta do personagem. Trata-se de um fragmento de *Os ratos* (1992, p. 127), de Dyonélio Machado. **Naziazeno**, o protagonista, está tentando dormir

*(...) Ainda não dormiu! Só ele! Só ele sem dormir... Vem-lhe então o sentimento duma “exceção”, sentimento estranho que, ao mesmo tempo que o apavora, o humilha...*

*Aquela sensação de dor cansada, dum lado e doutro da cabeça, não passa. Talvez que molhasse a cabeça, debaixo da pia da cozinha ...*

*Vai se aconchegar no lençol, acomodar bem a cabeça no travesseiro, encolher-se, de lado, os olhos fechados, uma expressão de tranqüilidade – de tranqüilidade – na face, como de quem vai dormir ... O sono há de vir... Ficar assim algum tempo.*

Especificamente, nesta passagem, existe claramente um narrador heterodiegético, cujas palavras narram a cena, porém, muitas vezes é o discurso indireto livre que se impõe, quando, em voz dual, o narrador sobrepõe suas palavras às de Naziazeno, cujo discurso/monólogo interior transparece.

O aspecto que se pode determinar como comum entre esses exemplos é o fato de que, tanto no texto dramático quanto nos textos do gênero narrativo, os personagens interrogam. Certamente, não se dirigem a um público, no caso do texto de Shakespeare, nem ao leitor, no texto de Clarice Lispector e de Dyonélio Machado, mas sim a si mesmos. Esse é o primeiro público de um monólogo interior. Porém, a partir do momento que se faz a leitura de um texto ou se assiste ao espetáculo, surge, naturalmente, um ouvinte. E, independente de se estar numa poltrona lendo um romance, ou diante de um palco assistindo a uma peça, não há necessidade de se modificar o monólogo interior. O fato de o ator expressar em voz alta o seu pensamento não significa que seja necessária uma alteração no seu discurso <sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Se num palco, um monólogo interior nos soar diferente do texto escrito, não será porque o texto se modificou. A interpretação que o ator der ao discurso poderá alterá-lo, e obviamente a sua recepção. Porém, lembremos que o trabalho do ator pertence ao campo do teatro e que lá o texto é somente

A adaptação resultou numa espécie de monólogo interior que não se insere nos padrões tradicionais: aquele escrito para um ator solitário no palco. Poderíamos denominá-lo como um 'monólogo dialogado'. *Em Ler o teatro contemporâneo*, Ryngaert (1998, p. 94) já se refere a esse tipo de monólogo:

*A forma comum do monólogo (um texto para um personagem interpretado por um ator) é às vezes retomada de maneira mais complexa. Certas obras entrecruzam os monólogos sucessivos de vários personagens, que se encontram, apenas fugidamente ou até mesmo que nunca se encontram, e cujos eventuais pontos comuns não são dados logo de início. Esses monólogos apresentam pontos de vista múltiplos sobre uma mesma realidade, recebida ou vivida de modos diferentes. O enredo é construído pela ordenação dessas vozes que se entrecortam às vezes de maneira evidente; às vezes os eventuais cruzamentos de dados são deixados à iniciativa do leitor ou do espectador.*

Um romance e uma adaptação para o palco implicam uma diferente classificação dos textos nos gêneros literários: o romance pertence ao gênero épico/narrativo e a adaptação ao gênero dramático. Ora, voltamos aqui a uma questão já apresentada neste trabalho: o que faz com que um texto de teatro, mantendo a diegese de um romance de onde partiu, seja catalogado como 'dramático'? No romance não se encontrariam também características dramáticas?

Ora, o vocábulo 'dramático' passou a nomear um conjunto de obras escritas para o palco, sem se considerar que uma situação dramática pode, igualmente, ser vivida por personagens de um romance, de um conto ou novela, como já dissemos.

---

um componente. Igualmente, no cinema, pode-se representar o monólogo interior, através do processo de voz em *off*. Normalmente o personagem está sozinho, não vemos seus lábios se movimentarem, mas ouvimos sua 'voz interior'.

Isso nos leva, no mínimo, a rever o conceito de dramático enquanto vocábulo que designa um gênero literário.

Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética* (1972, p. 147) diz que o dramático surge, em primeira instância, quando o homem perde “a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única deixa de existir,(...) O trágico é o esfacelamento do sentido último e absoluto de uma existência, a explosão do mundo do homem”.

Esse conceito de trágico que Emil Staiger apresenta se revela tanto nas tragédias gregas quanto em *Um Largo, Sete memórias*, obra contemporânea. A essência parece que se manteve desde a Antigüidade grega. Só vestimos essa essência com roupas próprias de cada época.

As ‘personagens-memórias’, ao mesmo tempo que revelam angústias e verdades, relatam episódios que lhes deixaram marcas profundas. O que então se concretiza no texto é uma fusão harmoniosa de recordações e acontecimentos que vão compondo a diegese, tanto do romance quanto da adaptação.

E considerando que respeitou a seqüência proposta pelo romance, a adaptação se compõe de uma alternância das ‘personagens-memórias’, revelando pensamentos, emoções e as cenas que mostram o que as levou até esses sentimentos. Esse entrelaçamento entre memória e ação foi construído no texto adaptado, de maneira a ser possível a sua representação num palco.<sup>12</sup> O mesmo personagem-ator poderá se deslocar entre um tempo e outro, ou seja, entre a memória e a presentificação dessa memória (a cena). Assim, em determinadas cenas, uma personagem-memória, partindo de suas lembranças, terá a possibilidade de entrar numa espécie de túnel do tempo que, por mais paradoxal

---

<sup>12</sup> O que se executou foi o trabalho de um dramaturgo que, ao conceber a sua peça, considera alguns aspectos da sua representação sem tomá-la, contudo, como objetivo único.

que pareça, vai torná-la partícipe de uma presentificação das suas lembranças. O contrário também será possível: a personagem deixará uma ação e se tornará memória, ou seja, viverá o seu passado.<sup>13</sup>

Analisando o tempo na obra de Faulkner, Jean Pouillon, em sua obra *O tempo no romance* (1974, p.173) tem a explicação para o que acontece na obra de Adolfo Boos

*Assim, a consciência é, antes de tudo, memória; contudo esta memória que guardam de seu passado os personagens de Faulkner não é uma função de conhecimento ligando a um passado vivido como tal um passado que se reconhece não mais existir; absorve-se em conteúdos por isto mesmo plenamente existentes e tidos como objetivos, não havendo nisto nenhuma ilusão para o realismo subjetivo deste autor. Desta maneira, a memória não se reconhece como memória, não constitui o sentido do atualmente inexistente, mas sim o do real, e como, não obstante, a memória só pode ser o sentido do passado, é preciso afirmar – numa linha de pensamento essencialmente faulkneriana: o real é o passado. (...) é real por estar sempre presente, porque, por assim dizer, ele é que é o presente.*

Pouillon (1974, p. 174) acrescenta que acontecimentos deslizando para o passado não significa que eles façam parte de lembranças. O passado é assim intemporal já que pode pesar sobre o presente.

*... o passado não é mais um passado temporal, que deixou de ser e de que nos podemos lembrar: é algo presente, atual, presente no sentido próprio, tanto quanto passado; na medida em que encontra inserido no tempo,*

---

<sup>13</sup> O recurso mais utilizado para que isso seja possível no palco é o congelamento da cena.

*ele foi, sendo por conseguinte passado na acepção usual da palavra, sendo porém presente, na medida em que subsiste.*

As memórias de *Um Largo, sete memórias* sentem-se oprimidas e vivem em busca de uma explicação para essa opressão. Na verdade, essa opressão vem de dentro delas mesmas; vem de algum lugar do passado. Mas, ao mesmo tempo, parece não pertencer a uma ‘era que já não é’. As marcas deixadas pelo ferrete do tempo se mostram sempre recentes.

Essa angústia das memórias não se poderia revelar de outra forma a não ser por uma linguagem poética, marcada por um forte lirismo. Essa linguagem poética do romance – e que se manteve na adaptação – proporciona imagens que se perderiam se a poesia não se mostrasse tão presente. E, ao mesmo tempo que essa linguagem permite construir as memórias, deixa para o leitor e/ou espectador algo que ele ainda precisa descobrir e que só será alcançado se fizer parte desse jogo do tempo.

A sina dessas memórias, marcada no passado, nunca lhes parece distante: constantemente sentem-lhe o peso. Desejam ter poder sobre esse destino. Mas, a partir de cada acontecimento se convencem de que é completamente vã a luta contra essa força reguladora da fatalidade a que estão fadadas. É um destino que se revela aos pedaços e que não conseguem compreender, apenas sentir. E é nesse destino que parece residir um dos elementos básicos do *trágico*, tanto na tragédia grega como no romance de Boos. São as palavras de Cida, no final de *Um Largo, Sete Memórias* (p. 237), traduzem esse sentimento

*Em que tempo, há quantas gerações fomos felizes, tão felizes para, como compensação, ser necessário esse sofrimento, (...)*

## **PARTE 2**

### **A ADAPTAÇÃO DE *UM LARGO, SETE MEMÓRIAS***



## PRIMEIRO ATO

### Cena 1

*(Cida e Bitencourt estão no centro do palco)*

**CIDA:** Pois tinham vivido o suficiente para perceber que o amor era o amor em qualquer tempo e em qualquer parte, mas tanto mais denso fica quanto mais perto da morte.

**BITENCOURT:** Se tu vens dessa longínqua região desolada, lá do fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África, grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos, tetricamente fulminada pelo banzo mortal; dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça, nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda peste letal e tenebrosa das maldições eternas!

### Cena 2

*(Na varanda da casa na Rua João Pinto)*

**MIGUEL FERREIRA (memória):** Por mais que escondam os vestígios daquele banho, o sangue de Dona Gaudência continuará pelas paredes, no chão de terra batida, amaldiçoada água benta salpicada até nos barrotes do teto, tão eterno quanto o grito que percorreu a casa de fora a fora e cujo eco jamais sairá dos meus ouvidos. Ainda me vejo abrindo as três covas, porque Pedro e o negro morto por Miguel Gaudêncio nem me dei o trabalho de enterrar. Dácia e Faustina arrastando os irmãos retalhados, irreconhecíveis, a mãe com uns restos da espuma do sabão debruando seus rios de sangue, nua como saiu da banheira, as mãos espalmadas, depois de deixarem na parede da cozinha um desenho próprio dos loucos, a coisa mais alucinante que já vi.

### Cena 3

*(Bitencourt está no quarto. Tem febre. Delira. Cida entra e sai, aparenta desvelos, preocupações próprias de esposa ou amante, providencia que o urinol seja*

*esvaziado, afofa travesseiros, enxuga o rosto de Bitencourt, oferece água ou chá, abre um sorriso e sai apressada)*

**BITENCOURT:** Perdi a noção do tempo. A morte poderia ser um episódio tranquilo. Talvez a paixão perturbasse meus últimos momentos. Ainda que não acontecesse a sonhada recíproca, se não paixão cega, que fosse um calmo convívio. *(Cida entra. Fica de costas no fundo do palco.)* Mas não esta aversão calada, a cada dia mais densa. Mas não este ódio silencioso, espólio envenenado capaz de subsistir à morte de nós todos. *(Cida vira a cabeça em sua direção e seus olhares se cruzam. Cida começa a cuidar do doente.)* Luto para não adormecer. Adivinhei que terminaria assim. O balcão lateral passou a servir para atocaiar a passagem de Cida rumo ao quarto. *(Cida cruza pela frente de Bitencourt. Ele a segue com o olhar. Ela sai)* Agora, resta imaginá-la na cozinha, servindo café para escassos visitantes, fingidamente atarefada, segura e dissimulada, em pensamento desejando-me uma agonia interminável.

**CIDA:** *(Está no balcão. De longe olha para Bitencourt)* Não quero que saiba que continuo aqui. Sei que não dorme, e assim, apenas para não perturbá-lo ainda mais, a maior parte do tempo permaneço perto do balcão. Agora que estamos condenados, para que angústias e remorsos não sejam maiores, é preferível que continue ignorando o que não quis ver, ainda acreditando-me acorrentada ao passado. Minhas caladas promessas de jamais esquecer Bartolomeu.

**TERTA (memória de Cida):** Esquece, sim; vai esquecer. Só uma lembrança vai ficar, só uma resistirá à morte; mas não será essa que vosmecê tá pensando, mas uma outra, que ainda vai acontecer.

**CIDA:** Terta estava certa. Eu recusei a verdade. É preferível que continue a desprezar a negrinha que nem sabe como diminuir-lhe os sofrimentos e que também é castigada pela luz. Claridade mínima que nos obriga a fechar os olhos, buscando refúgio nos sonhos irrealizados, na vida que não foi.

**BITENCOURT:** Da raça Mina. *(Gritando)* Uma negra mina! *(Cida deita-se ao lado de Bitencourt)*

## SEGUNDO ATO

### Cena 1

*(Varanda da fazenda de Miguel Ferreira)*

**MIGUEL FERREIRA (memória):** No tocante a dinheiro, vida doméstica, educação, Dona Gaudência era mais traquejada, viera com bagagem maior, e mais importante, também trouxera uma terrível, quase masculina (ou mais do que isso, animal) determinação.

**CLEMENTINA:** Sinhá tá chamando; chegou visita.

*(Bitencourt e Miguel Ferreira sentam-se, tomando água, conversam)*

**BITENCOURT:** Como disse, compro escravos.

**MIGUEL FERREIRA:** Eu também.

**BITENCOURT:** Compro para alforriá-los.

**MIGUEL FERREIRA:** Não posso ter esses luxos. Preciso ganhar a vida.

*(Congela a cena)*

**DONA GAUDÊNCIA (memória):** *(Espreitando)* Eu sabia do pensamento do meu marido. A partir dali, as palavras que iriam proferir fariam deles mais do que dois homens sentados num varandão conversando; o que combinassem transformaria o futuro de todos nós e até de quem não estava presente. *(Volta a cena)*

**BITENCOURT:** Quantos?

**MIGUEL FERREIRA:** Quantos o quê? Quantos eu tenho?

**BITENCOURT:** Não; Quantos poderia vender. Agora ou mais tarde.

**MIGUEL FERREIRA:** Na verdade preciso comprar; Vosmecê sabe, não há mais leilões, e o comércio enfraqueceu, não se encontra uma peça que preste e as lavouras estão pedindo mais braços, cada vez mais. Só posso dispensar um ou dois, dos mais velhos, após a colheita e se conseguir comprar mais alguns, Novos, é claro. *(Cida aparece.)* A não ser ... *(Miguel Ferreira troca um olhar com Dona Gaudência)* a não ser aquela.

*(Cida passa na frente de Bitencourt e Miguel Ferreira))*

**BITENCOURT:** Por que? Nem velha e nem defeituosa.

**MIGUEL FERREIRA:** Banzo. *(Cida olha para Miguel Ferreira.)*

**BITENCOURT:** Banzo de que?

**MIGUEL FERREIRA:** Banzo desde que o marido morreu. Não serve para o eito e, para dentro de casa já temos duas mucamas antigas. *(Cida sai.)*

**BITENCOURT:** Há quanto tempo está aqui?

**MIGUEL FERREIRA:** Dezessete, dezoito anos; Mas não nasceu aqui; Comprei a mãe já parida; Três anos depois, teria nascido livre. Amigou-se quase menina, mas ainda não é parida.

## **Cena 2**

**OITAVA MEMÓRIA (coro):** Da Inconfidência Mineira, não; mas participaram da Balaiada. Quero ver quem vai encher a pança deste País. A propaganda democrática deve incessantemente exigir Abolição Imediata e Imposto Territorial

### **Cena 3**

**PEDRO (memória):** *(Acocorado observa a cena)* Durante um bom tempo fomos só eu e ele enfurnados na mata. De três em três meses, ele vendia na cidade o que tivesse transformado ou colhido e, na volta enterrava o dinheiro, possivelmente ainda com medo de mim. Casou com a mulher certa, que logo pariu Miguel Gaudêncio, em seguida os outros cinco de enfiada.

*(É noite. Miguel Ferreira já deitado na cama espera Dona Gaudência ajeitar-se. Ela geme, arrota. Está se preparando para deitar)*

**MIGUEL FERREIRA:** Vou vendê-la.

**DONA GAUDÊNCIA:** É bom. Só não relaxa o preço.

**MIGUEL FERREIRA:** Não sei não. Deu a impressão de muito precavido. Ficou de voltar, mas desconfiou, tenho certeza.

**DONA GAUDÊNCIA:** *(Suspira duas vezes e se dirige ao marido.)* Se não voltar, trata de oferecê-la na cidade. Quanto mais cedo melhor. *(Silêncio. Som de noite.)*

**MIGUEL FERREIRA:** Não veio por conta própria. Não tem capital para tanto. É coisa do tal clube, é coisa deles.

**DONA GAUDÊNCIA:** Não interessa, Se não voltar oferece na cidade.

**MIGUEL FERREIRA:** *(Lastimando-se.)* Oferecer de que jeito?

**DONA GAUDÊNCIA:** *(Sonolenta, já impaciente, abanando-se com a parte inferior da camisola)* Pelo jornal, senhor Miguel, pelo jornal. Como cozinheira, quitandeira, ama-seca, sei lá ...

**MIGUEL FERREIRA:** E as razões? Se fosse tão boa, por que vendê-la?

**DONA GAUDÊNCIA:** Ponha no anúncio que os motivos, o senhor os dará pessoalmente. Depois de botar os olhos na negrinha todo mundo vai querer comprar.

**MIGUEL FERREIRA:** E, se aparecer alguém o que é que eu digo?

**DONA GAUDÊNCIA:** Repita a história que contou para o sapateiro. E não se esqueça: temos muita pena da negrinha. (*Congela a cena*)

**PEDRO (memória):** (*Acocorado observa a cena*) Naquele dia Miguel Ferreira ficou olhando a mata, como fazia todas as tardes, de cabeça erguida. Possivelmente querendo saber se o caminho – tão arduamente alargado e por onde o sapateiro chegara – seria longo o bastante para manter afastados problemas mais graves, conforme ele começara a imaginar.

#### **Cena 4**

**OITAVA MEMÓRIA (coro):** É político, está acima da religião e da beneficência. Para onde irão, depois de libertados?

## TERCEIRO ATO

### Cena 1

*(Bitencourt está no centro do palco.)*

**BITENCOURT (memória):** Não havia como esquecer o que vira na fazenda de Miguel Ferreira dos Santos. Tanto o dono da escrava podia desistir de vendê-la, quanto minhas economias podiam ser insuficientes. No Clube não falei de minhas intenções em alforriar a escrava Mina na Nossa Senhora da Lapa do Ribeirão, por mais mentiras que seu proprietário me pregasse.

### Cena 2

*(É noite. Bartolomeu e Cida estão na senzala)*

**CIDA:** Vão me vender para o homem que estive aqui hoje. Senti. De longe, sem olhar dentro do olho de ninguém, mas senti; Vão me vender, assim que o homem magro voltar. E ele vai voltar. Sinhô ainda não botou preço, mas vai ser barato; só para separar a gente. *(silêncio)*

**VOZES:** Aproveita. Enquanto teus peitos são duros. E a vara dele também. Até aparecer outra negrinha mais nova. Mais bonita. Aproveita. Enquanto estão vivos.

**BARTOLOMEU:** A colheita está próxima. A fazenda requer mais escravos.

**CIDA:** Vai acontecer o que Clementina falou: é idéia de Dona Gaudência te fazer reprodutor.

**BARTOLOMEU:** Mas nada até agora aconteceu. Parece que tudo só ficou nos planos. Não compraram fêmea alguma.

**CIDA:** Vão me vender, para não atrapalhar. Então comprarão as outras. *(Silêncio)*  
Peço para voltar para o eito.

**BARTOLOMEU:** Pelo resto da vida carrego a merda deles.

**CIDA:** Durmo com sinhozinho.

**BARTOLOMEU:** Eu mato ele.

### **Cena 3**

*(Varanda da fazenda de Miguel Ferreira. Os cães estão latindo)*

**MIGUEL FERREIRA (memória):** Naquela manhã, mal terminei de rodear a casa, dei com um tálburi diante dos degraus da varanda, bem na hora em que, o sapateiro começava a descer.

*(Miguel Ferreira e Bitencourt cumprimentam-se e sentam. Dona Gaudência espreita por um vão da porta)*

**BITENCOURT:** *(Afobado)* O senhor garante o mesmo preço pela negrinha?

**MIGUEL FERREIRA:** Sou homem de palavra!

*(Bitencourt entrega um saco de moedas. Miguel Ferreira confere)*

**MIGUEL FERREIRA:** *(Chamando)* Dona Gaudência, o recibo. *(Justifica-se)* Ela enxerga melhor que eu.

*(Dona Gaudência preenche o recibo e entrega-o a Bitencourt. Clementina traz Cida. Bitencourt e Cida começam a sair.)*

**BARTOLOMEU (memória):** Clementina e Cida postaram-se ao lado da aranha, minha negra mais perdida do que nunca, apesar do apoio da senzala inteira e de todos os meus juramentos.



**MIGUEL FERREIRA (memória):** Graças a Deus e a Dona Gaudência, meus negócios poderiam tomar outro rumo. Fico livre da negrinha. Conservo o macho. Se me deixarem, chego onde sonhei e faço uma banana para essa tal de abolição.

**BARTOLOMEU (memória):** Os ocupantes do tálburi, um ensimesmado sapateiro curvado sobre as rédeas e uma negra, igualmente silenciosa louca para descobrir o meu vulto. Naquele momento, o pedaço de papel queimava que nem brasa e alguma coisa lhe dizia ter feito o pior negócio de sua vida.

**MIGUEL FERREIRA (memória):** *(Falando bem alto, para ser ouvido e merecer o aplauso de Dona Gaudência, na entrada do varandão, sisuda como sempre).* Patranhas!; Libertem a negralhada, o Império abre falência, a patuléia morre à míngua!

#### **Cena 4**

**OITAVA MEMÓRIA (coro):** Quantos não se suicidaram, depois de alforriados? O escravo ainda é uma propriedade como qualquer outra, na qual o senhor dispõe de um cavalo ou de um móvel. A abolição, nós o esperamos, acabará com todos esses anacronismos, com todos esses crimes, com todas essas iniquidades.

## QUARTO ATO

### Cena 1

*(Bartolomeu foge. Chuva forte)*

**VOZES:** Hoje, agora! ; Hoje, já! ; Ligeiro! Vai pelo córrego. Uma faca, leva uma faca. Pelo córrego para confundir qualquer matilha. Passaram banha no focinho dos cães. Vai chover. Melhor ainda. Chuva, e da grossa. Uma faca bem afiada. Banha no focinho. Uma faca, das boas. Pelo córrego. Já.

**BARTOLOMEU:** Vou encontrar, tenho de encontrar Cida, nem que mate alguém.

*(Bartolomeu se espreita na mata parecendo um bicho)*

**PEDRO (memória):** Fez o que eu faria. Favorecido pelas sombras, pareceu flutuar rente à parede, até chegar aos fundos da senzala e, a salvo do seu espia, Bartolomeu – ligeiro, quase correndo, igual a um bicho que precisasse poupar as forças e, ao mesmo tempo ser rápido – rumou para o sul.

**BARTOLOMEU:** Vão esperar pelo amanhecer, ela e o filho; Porém, tão logo o dia clareie, estarão com os cachorros atrás de mim e, mais tarde, de mim e de Cida; O filho em pessoa e ela, sem sair do varandão, perseguindo-nos pelo resto da vida.  
*(Congela a cena)*

**MIGUEL GAUDÊNCIO (memória):** Serei seu caçador mais implacável. Minha preocupação era não mostrar indecisão diante de minha mãe. Já que quem mandava e desmandava era ela. Nem liguei para as advertências de Miguel Ferreira.

**MIGUEL FERREIRA (memória de Miguel Gaudêncio):** Cuidado não com o negro fujão, mas com quem não é uma coisa nem outra; O pardo, Pedro, cuidado com ele, porque, se escravo é escravo, no caso dele é ainda pior.

**MIGUEL GAUDÊNCIO (memória):** Garanti que Bartolomeu não se esconderia no mato. Não fugiu para isso; Está indo direto para a cidade. E logo galopava na companhia de Pedro, eu e meus vinte e cinco anos. Capitão-do-Mato, Capitão-do-Mato Miguel Gaudêncio!

*(Cães correndo e uivando; cavalos galopando)*

**BARTOLOMEU:** Pergunto-me qual o comportamento, o raciocínio de Pedro, porque odiado por nós e sem desfrutar da confiança dos brancos, renegado pela própria consciência, Judas dele mesmo.

**PEDRO (memória):** E assim corria, buscando o interior da mata, delineada pelos clarões do temporal e onde no dia seguinte, estariam a salvo, ele e Cida, ele e sua negrinha, ele e a negra Mina mais linda do mundo, para o resto da vida.

**VOZES:** Pega; Aparta; Segura; Solta.

*(Bartolomeu tira suas vestes e fica nu)*

**PEDRO (memória):** E, assim, entrouxou as roupas e, nu, muito mais bicho do que gente, resvalando em pedras, troncos e raízes, caindo e levantando, desceu na direção do mar, até reencontrar o caminho até a cidade.

**BARTOLOMEU:** Cheguei, cheguei. Consigo ver as luzes da cidade chamando, chamando. Luzes distantes, tão fascinantes e traiçoeiras induzindo-me a entrar. Descubro onde mora o sapateiro; Com um pouco de sorte também pode ser que a veja e, melhor ainda, sinhozinho nem pense em me tocaiar na cidade e faça sua espera na estrada; aí é mais meu chão, aí levo vantagem.

## **Cena 2**

*(É noite. Bittencourt caminha. Bartolomeu, já vestido, observa-o de longe)*

**BITENCOURT (memória):** *(Caminhando)* Caminhando na direção do Mercado, assediado pela idéia desconcertante, para piorar meu estado de espírito, olhei por

sobre o ombro, com a impressão de ter alguém em meus calcanhares; mas apenas vi, dentro do Largo, um mulato esquelético, sentado ao pé de uma árvore, segurando dois cavalos pelas rédeas.

**BARTOLOMEU (memória):** *(Seguindo Bitencourt)* De repente vi o sapateiro, controlei meu alvoroço, contornei o Mercado e comecei a segui-lo. Dentro do Largo voltou-se por duas vezes parecendo ter escutado um chamado ou incomodado com a pressão do meu olhar em seu cangote.

**BITENCOURT (memória):** Ao sair do Mercado, tive a sensação de alguma coisa pressionar minha nuca num toque maldoso, suave, inimigo, apenas para anunciar-se e interromper meu passo; assustado ...

**BARTOLOMEU (memória):** ... apressou o passo. Já do outro lado da rua, depois de abrir o portão as redondezas sem meios para identificá-la, mas inegavelmente sentindo a minha presença. *(Bitencourt entra na casa)*. Marquei bem a casa e comecei minha última espera.

### **Cena 3**

*(Bitencourt e Terta na cozinha da casa de Bitencourt. Terta serve café para Bitencourt.)*

**BITENCOURT:** *(Lendo o anúncio)* “Escrava nova, mais ou menos dezessete anos, liberta, oferece-se para arranjo de casa e cuidar de crianças. Tratar nos altos da Praça Barão de Laguna, na oficina do Sr. Manoel Joaquim da Silva Bitencourt.”

**TERTA:** Para ama-de-leite não serve; Nunca pariu e nem amamentou ninguém, nem preto, nem branco; Pelo menos, foi o que me disse; Do restante, sabe quase nada, cortar tempero, descascar verdura, quando muito; Ama-seca e olhe lá!

## QUINTO ATO

### Cena 1

*(Cida é estuprada)*

**CIDA:** Eu acompanhava o jogo de luz e sombra que as chamas do fogão criavam na parede, as saudades na senzala. Tive a sensação de que Bartolomeu, Pedro e Miguel Gaudêncio estavam mais perto, convergindo na minha direção. Imediatamente, a memória recolocou-me na clareira jamais esquecida. Eu sabia para que estava ali. Ia ser violentada, ninguém escutaria minha revolta.

*(Cida é amarrada. Pedro desce a bata de Cida pelos ombros até a altura da marca do ferrete. Miguel Gaudêncio permanece imóvel, fascinado diante de tanta beleza. Cida fica nua. Pedro põe a mão no ombro de Cida, ela não se deita. Pedro se afasta.)*

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** *(Ordenando)* Deita, negra, deita. Deita!

*(Cida e Miguel Gaudêncio se olham. Silêncio! Miguel Gaudêncio arriou os calções. Cida se deita. Miguel Gaudêncio deita-se sobre Cida e a violenta. Cida vira o rosto para o lado, cruza com o olhar de Pedro e deixa uma lágrima cair. Congela a cena)*

**CIDA (memória):** Até Miguel Gaudêncio esgotar-se dentro de mim, ninguém mais se olhou, ele procurando normalizar a respiração, eu obrigada a aspirar seus cheiros, para nunca mais esquecê-los.

**MIGUEL GAUDÊNCIO (memória):** É claro que me desejava todas as desgraças do mundo, e, em pé, ajeitando as roupas, com o olfato ainda impregnado pelo cheiro demasiadamente forte, lembrei-me da sentença de Dona Gaudência.

**DONA GAUDÊNCIA:** Negro é igual a onça, tem que cheirar forte, se não a cachorrada perde o rastro; Deus fez assim, por essa e muitas outras razões.

**CIDA (memória):** Ele seguramente muito mais enfurecido consigo mesmo do que com a minha frieza.

**MIGUEL GAUDÊNCIO (memória):** Sempre evitara a escrava Mina. Possivelmente afrontado pelo ar soberbo e a beleza exagerada. Por certo, em decorrência disso, a ereção fora difícil, o gozo rápido demais, incompleto.

## **Cena 2**

*(Miguel Gaudêncio e Pedro estão sentados de costas um para o outro, embaixo da árvore)*

**MIGUEL GAUDÊNCIO (memória):** Fizera nossa chegada coincidir com a hora de maior bulício no centro da cidade. O sino batia meio-dia. E eu e Pedro, subindo o Largo, na direção da Matriz, pensando que itinerário e hora eram escolhas minhas, quando, na verdade, tudo acontecia, por determinação de minha mãe, sei lá quantas léguas distante. Sem sair do varandão coordenava nossos movimentos, regulando-os por um imaginário relógio.

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** Bartolomeu que venha buscá-la.

**PEDRO:** O que foi?

**MIGUEL GAUDÊNCIO** *(Levanta-se. Dirige-se para a platéia)* – Vosmecê me desculpe, mas conhece Manoel Joaquim da Silveira Bitencourt? Sapateiro de profissão.

**VOZ:** É ali, logo ali, naquele sobrado.

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** O sapateiro?

**VOZ:** Esse mesmo.

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** Metido a libertar negros?

**VOZ:** Esse.

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** Naquele sobrado? Naquele amarelo e azul?

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** *(Falando para Pedro)* É ali que ele vai bater. Talvez não hoje, mas será ali. *(Silêncio)* Se chegou, foi depois de nós; *(Silêncio)* Vai ficar por aqui, perto do Mercado, observando, criando coragem. *(Silêncio)* Mas ela sabe.

**PEDRO:** Sabe o quê?

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** Que todos, nós e o fujão, já estamos aqui. *(Silêncio)* Vamos! Não está longe; Na verdade, está para chegar.

**PEDRO:** E a negra Mina?

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** Garanto que está na casa do sapateiro. Bartolomeu não demorará para aparecer.

**PEDRO:** É um guri, mas não é tão burro assim; E nem maluco.

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** Loucos e burros são vocês, os negros; Todos.

### **Cena 3**

*(Bartolomeu entra esgueirando-se)*

**VOZ:** Cachorro não ataca ninguém nu. *(Bartolomeu despe-se e se esconde)*

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** *(Pressionando a escopeta nas costas de Bartolomeu)*  
Demorou, negro, pensei que não vinha mais.

*(Pedro amarra as mãos de Bartolomeu às costas e passa um laço no pescoço)*

**PEDRO:** Acho que a viagem dever ficar para mais perto do clarear.

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** Agora. Traga os cavalos. *(Silêncio. Aponta para Bartolomeu)* Vê como fede.

**PEDRO:** É o medo. *(Congela a cena)*

**PEDRO (memória):** Admito que eu próprio jamais conseguirei me descartar desse cheiro, tão próprio da nossa raça quanto a cor da pele e a predestinação para o cativeiro. *(Volta a cena)*

**PEDRO:** *(Receoso em falar)* Deixamos ele .... vestir .... as calças?

*(Miguel Gaudêncio não responde).*

**MIGUEL GAUDÊNCIO (memória):** Avançávamos em silêncio e conosco ia a certeza da senhora minha mãe continuar na sala de visitas, sentada diante da porta do varandão, soberana, renovando promessas, fazendo planos.

*(Aparece Dona Gaudência sentada na varanda – no canto do palco. A platéia se transforma no público do Largo. Caminham pelos corredores da platéia. Blackout)*

## **Cena 4**

**OITAVA MEMÓRIA (coro):** Basta um empurrão. Não queiram comparar Desterro com o Rio de Janeiro ou até mesmo com São Paulo; Província é província.



## SEXTO ATO

### Cena 1

*(Miguel Gaudêncio, Pedro e Bartolomeu chegam no mato)*

**PEDRO (memória):** Ali estávamos os três – um sinhozinho e seu feitor, um branco e um pardo, montados, conduzindo o negro que já mergulhara no pânico verdadeiramente animal.

*(Bartolomeu joga-se no chão)*

**PEDRO:** Levanta!

**BARTOLOMEU:** Vão me deixar para as onças, jibóias, até mesmo para as formigas! Vão me deixar aqui, vivo, berrando feito doido, até um urubu me arrancar os olhos.

*(Miguel Gaudêncio inspeciona o lugar)*

**PEDRO (memória):** Não seria eu – ainda sempre, mais do que nunca um escravo, pouco importando meus encargos ou a insignificante diferença de cor – que intermediaria qualquer coisa entre os dois. Para me prevenir contra uma eventual fraqueza, dei um puxão na corda, como se lidasse com um boi ou um cavalo.

*(Bartolomeu chora desesperadamente)*

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** Amarra ele na árvore.

*(Pedro amarra Bartolomeu na árvore, afasta-se e acocora-se. Miguel Gaudêncio dá a primeira chibatada. Bartolomeu interrompe o choro e começa a urrar, berrar por antecipação. Os uivos de Bartolomeu juntam-se num grito só, cada vez mais baixo, até transformar-se num gemido uniforme, como se a surdina fosse amortecer a dor. Congela a cena)*

**PEDRO (memória):** E eu, aqui, neste purgatório, obrigado a ver a dor e o sangue da alguém igual a mim, só para ser um pouco mais, receber um prato na porta de uma cozinha e não ter que dormir numa senzala.

*(Terta e Cida alarmada, assistem à cena. Cida retorce o corpo sob o toque suave e veloz do couro em seu ventre)*

**PEDRO (memória):** Acompanhei a chibata distender-se, perfeita, e quase no mesmo instante, o pênis de Bartolomeu elevou-se no ar, negra ave abatida em pleno vôo.

**CIDA (memória):** Bartolomeu conseguiu uma monstruosa ereção e mergulhei na vertigem de um orgasmo fadado a nunca mais se repetir.

*(Dona Gaudência aparece e senta numa cadeira)*

**PEDRO (memória):** Na casa grande, Dona Gaudência, retesou-se na cadeira. Ficou esperando o grito de Bartolomeu, o berro indo e voltando indescritível, destinado a quem por ali passasse.

*(Bartolomeu dá um berro e desmaia. Cida desaba num banquinho, a dor no sexo, na alma e no coração)*

**CIDA:** Morreu, já está morto. *(Busca o olhar de Terta)*

**TERTA:** Vai deitar.

**CIDA:** Não precisa; Foi tontura...

**TERTA:** Não é tontura; Volta daqui a pouco.

**CIDA:** Será?

*(Silêncio. Cida e Terta se olham demoradamente)*

**TERTA:** Quem somos nós?

## **Cena 2**

**OITAVA MEMÓRIA (coro):** Alguém já fez um levantamento dos abortos, dos recém-nascidos mortos pelas próprias mães, para que seus filhos não continuassem escravos, apesar da Lei do Ventre Livre?

## SÉTIMO ATO

### Cena 1

*(Convento de freiras. D. Gaudência conversa com a freira)*

**CIDA (memória):** Por uma noite fria e escura, fui carregada por mãos masculinas, sem jeito e apressadas, até ser depositada numa espécie de caixote estreito e mal forrado. Comecei a chorar no escuro e, só depois de muito tempo, o caixote pareceu rodopiar, uma voz feminina exclamou

**D. GAUDÊNCIA:** *(Dona Gaudência indo em direção ao berçário)* A fazenda fica além da Nossa Senhora da Lapa do Ribeirão.

**FREIRA:** É longe. Normalmente as doações são feitas por moradores da cidade: fica mais fácil acompanhar o tratamento dado aos expostos, evita abusos.

**D. GAUDÊNCIA:** Entendo.

**FREIRA:** Além da bondade, o rigor também é desejável; assim, cedo os pequenos iniciam no caminho da disciplina. *(Fala com voz severa)* A severidade é até imperiosa. Mas pode coexistir com a caridade.

**D. GAUDÊNCIA:** Claro... claro...

**FREIRA:** Tem filhos?

**D. GAUDÊNCIA:** Seis. Dois homens e quatro mulheres. As fêmeas no meio. O caçula está com seis anos e, de minha parte, não posso mais embarrigar. *(Congela a cena)*

**D. GAUDÊNCIA (memória):** Mentira parcial porque – depois do parto de Neném – Miguel Ferreira me deixara em paz, receoso que a proporção de fêmeas para um macho aumentasse ou, quem sabe, estivesse perdendo o vigor antes do tempo. *(Volta a cena)*

**FREIRA:** Entendo.

**D. GAUDÊNCIA:** Gostamos de criança, eu e o senhor meu marido gostamos demais, alegram a casa.

**FREIRA:** Eis os anjinhos. São todas meninas.

**D. GAUDÊNCIA:** Prefiro um machinho, mas em pagamento de promessa não faz diferença. Meu marido é quem gosta de filha mulher.

*(Dona Gaudência debruça-se sobre o leito do bebê e sorri)*

**CIDA (memória):** A frase foi dita com um riso curto, feio, que se elevou num debochado aparte. A mulher debruçou-se sobre meu leito. Não da boca e nem da garganta, mas de algum ponto dentro do corpo é que vinha o som do riso abafado, sem qualquer ligação com a fisionomia fechada, cacoete ou sinal de extrema maldade e, ao ser perguntada se tinha escravos mentiu

**D. GAUDÊNCIA:** Seis. Cinco machos e uma mucama. Meu marido é quem cuida disso. *(Silêncio)*

**FREIRA:** Promessa do quê?

**D. GAUDÊNCIA:** Meu último parto foi difícil; Levei tempo para sarar; Não posso mais embarrigar e nem tenho mais idade para isso. Daí ter feito a promessa de adotar uma criança de cor.

**FREIRA:** São todas muito bonitinhas.

**CIDA (memória):** E sem esforço, li o pensamento da visitante.

**D. GAUDÊNCIA:** Como qualquer animal, quando pequeno.

## **Cena 2**

*(Cida é ferreteada. Dona Gaudência, Miguel Gaudêncio e Pedro participam)*

**D. GAUDÊNCIA (memória):** A negrinha Mina ficou no lugar de uma outra, morta de diarreia, quase ao nascer, a divergência das idades desapareceria com o tempo.

**PEDRO (memória):** Eu fiz o fogo, eu coloquei o ferro nas brasas, só não a marquei; isso foi feito pelo sinhozinho, na presença de Miguel Ferreira e Dona Gaudência.

**D. GAUDÊNCIA:** Busquem a negrinha!

**CIDA (memória):** Pedro e sinhozinho vieram me buscar. Só quando Pedro acorrou-se para avivar o braseiro foi que percebi o ferro mergulhado nele e – instantâneo, vivo, incontrolável, pior do que o pesadelo mais tenebroso – o terror tomou conta de mim.

*(Cida começa a berrar e espernear. Dona Gaudência rasga a bata de Cida, seu seio aparece)*

**D. GAUDÊNCIA:** *(Falando para Miguel Gaudêncio)* Marque no lugar costumeiro: lado esquerdo, pouco abaixo do ombro.

*(Cida é ferreteada. Grita e desmaia)*

**D. GAUDÊNCIA (memória):** A imposição do ferrete para mim estava mais do que justificada. Paguei e não interessa a forma e nem por que resolvi adotá-la, muito menos os motivos da promessa, o tamanho do meu arrependimento e nem as circunstâncias que me fizeram mudar de idéia. Não demora muito, volto às freiras, conto que a pecinha morreu, adoto outra; e faço tudo de novo, quantas vezes for possível.

### **Cena 3**

**OITAVA MEMÓRIA (coro):** Alteraram as idades de todos os africanos escravizados depois de 1831; substituíram os mortos por vivos e fizeram dos livros de matrículas uma nova Costa d'África de pirataria negreira à cobertura dos cruzadores ingleses.

## OITAVO ATO

### Cena 1

*(Miguel Ferreira compra e leva Pedro para a sua propriedade)*

**MIGUEL FERREIRA (memória):** Tão logo a cidade foi deixada para trás, o mulato nem chegou a se agachar e, no meio do caminho, arcado de cólica, mais parecendo um cachorro doente, começou a evacuar e, de cima do cavalo, sem poder despregar o olhar da sujeira liquefeita, sanguinolenta, que escorria pelas pernas magras do meu primeiro escravo, assumi que fora roubado, confirmação de uma semana inteira de palpites e pesadelos. Entretanto, agüentou, a noite inteira caminhando aos trancos e barrancos.

*(Miguel Ferreira vai puxando Pedro com uma corrente. Chegam à tapera de Miguel Ferreira. Amarra Pedro a uma goiabeira).*

**MIGUEL FERREIRA:** Nem enterro, deixo aqui mesmo, jogado no mato e, quando Deus quiser, compro outro. Mas não daquele excomungado, traficante de meia-pataca, ladrãozinho ordinário.

*(Miguel Ferreira toma um gole de cachaça. Come. Joga as sobras para Pedro, este come vorazmente. Deixa uma cuia de água ao alcance de Pedro)*

**MIGUEL FERREIRA (memória):** Quando já se anunciava o fim da tarde, imaginei que o negro já fora desta para melhor; contudo, constatado o engano, levei-o até o córrego, empurrei-o para dentro da água, vestido como estava. Banguela, magro, quase nu, de um marrom opaco, que parecia sempre sujo.

**MIGUEL FERREIRA:** Pedro! *(Pedro olha rapidamente como se atendesse o chamado)* Isso. Seu nome vai ser Pedro.



**PEDRO (memória):** De arma engatilhada, abriu a porta. Ficamos olhando um para o outro. Eu, confirmando o meu espírito servil. E ele, surpreso, quase apavorado, sem saber o que fazer com a autoridade repentinamente descoberta.

**MIGUEL FERREIRA (memória):** No dia seguinte, libertei-o da coleira e da corrente.

## **Cena 2**

**OITAVA MEMÓRIA (coro):** Não há senhor de escravo que não esteja perfeitamente convencido, na inteira consciência, de que é injusto, imoral e iníquo explorando o escravo e apossando-se do fruto de seu trabalho.

## **Cena 3**

*(Clementina está preparando o banho de D. Gaudência na cozinha. Esta observa)*

**DONA GAUDÊNCIA (memória):** Nas lembranças de solteira, durante anos - escondido atrás das risadas abafadas, dos passeios pela praia, quatro ou cinco moças, de braços dados, ocupadas em inventar coisas. O olhar medroso falando muito mais do meu pecaminoso segredo. Mas chegou o dia em que, Miguel Ferreira dos Santos, sem saber, apareceu para mudar meus hábitos. É passado, estou livre. Iludindo-me, porque seria como as febres enganosamente saradas e que ressurgem incuráveis. *(Silêncio)* Reparei no braço lustroso, forte, quase masculino de Clementina.

*(Dona Gaudência entra na banheira. Clementina coloca a caneca na mão dela. Ela toma um gole pequeno, fecha os olhos, inclina a cabeça para trás. Clementina passa a ponta das unhas em seu pescoço. Dona Gaudência toma um gole maior. Clementina começa banhá-la, esfrega pescoço, ombros, braços, bustos e vai descendo pelo umbigo. Dona Gaudência aperta as coxas e crava os dentes na carne quente de Clementina, fazendo esta ganir de dor. Clementina torna a encher a caneca de cachaça e a roçar o rosto de Dona Gaudência)*

**MIGUEL FERREIRA (memória):** Se fosse mulher de lamentações ou apegada a recordações, talvez se assustasse com o vazio em que sua vida se transformara; entretanto, desde o primeiro dia, aceitara aquele tipo de existência (duro, extenuante, pobre, quase miserável). Trabalhou no meio do mato, abriu picadas e falquejou madeira, nunca deu parte de fraca, jamais alegou condição de mulher. E se nutriu algum tipo de carência ou decepção, guardou-o na mesma gaveta dos sonhos. *(Clementina esfrega as costas de D. Gaudência)*

**MIGUEL FERREIRA (memória):** *(Olhando para D. Gaudência)* Seis filhos, seis homens, Seis machos e muitos escravos.

**DONA GAUDÊNCIA (memória):** *(Levanta da banheira e olha para Miguel Ferreira)* Ficamos em meia viagem: Seis, quatro mulheres e, só dois homens, Não por minha culpa, senhor Miguel Ferreira dos Santos, Não por culpa de Gaudência Gonçalves Ferreira dos Santos, Não por minha causa.

#### **Cena 4**

*(Cida catando os piolhos de Terta. Na soleira da porta da casa de Bitencourt. Aguaceiro de verão)*

**CIDA (memória):** Sabia que Terta era leitora do meu pensamento, mesmo assim eu indagava a respeito dele, de passados amores, por que continuava solteiro, querendo ocultar o que aflorava somente durante o sono desconhecido de mim mesma. Senhora de meus segredos, ela espicaçava meus ciúmes, e era nessas horas que eu, fechando os olhos e ouvidos, lutava contra o enfraquecimento da saudade do homem que eu jurara não esquecer. Transcorrido um tempo, ainda me era inconcebível falar em cicatrizações.

**TERTA:** Saram, às vezes, sem que a gente queira, mas cicatrizam. *(Cida olha assustada para Terta)*

**CIDA (memória):** Muito antes de eu mesma aceitar o sentimento, a velha já sabia de tudo, calando-se por outro de seus mistérios. *(Silêncio. Cida torna-se pensativa)*

**CIDA:** Nossa!

**TERTA:** Nossa, que sonho!

**CIDA:** Sonhos são coisas que vão acontecer?

**TERTA:** Ou já acontecidas. Ou as duas coisas.

**CIDA:** São avisos.

**TERTA:** Às vezes. *(Congela a cena)*

**CIDA (memória):** Amanhã, encontrará lugar para mim, numa outra casa; Amanhã, relendo um velho jornal, quem sabe alguém se lembre de procurá-lo. Amanhã, começará a me esquecer; Amanhã, amanhã, amanhã!

## **Cena 5**

*(Bitencourt e Cida estão no clube abolicionista)*

**BITENCOURT (memória):** Esbravejei, dei murro na mesa, bati pé, mas, conforme já era esperado, minhas explicações não convenceram, enquanto Cida conservara-se em silêncio, numa impassibilidade de pedra, sem a menor emoção.

**PRESIDENTE DO CLUBE:** E sendo solteiro, onde o senhor – já tendo quem lhe cuidasse da casa – estava com a cabeça, quando ficou com a ex-escrava sob seu teto, depois de ter provocado a morte do companheiro? Pensou nisso: Desterro inteira caçoando de nós, senhor Bitencourt, libertadores de escravas moças, bonitas, para fazê-las nossas amantes?

**BITENCOURT:** Não me foi dado adivinhar. Tentei colocar a alforriada em outra

casa. O anúncio prova minhas intenções. Eu mesmo preciso de duas empregadas, a casa não é pequena, também tem a oficina.

**FRANCISCO MARGARIDA:** Existem anúncios que são repetidos meses e meses, apenas como subterfúgio.

**PRESIDENTE DO CLUBE:** Está aí uma opinião de respeito. *(Discussão)*

### **Cena 6**

**OITAVA MEMÓRIA (coro):** Aqui, não; porém nos centros maiores, a debandada é geral, todo dia nasce um quilombo no País. E quem me indenizará? Palmares é um bom exemplo; basta aparecer um novo Zumbi.

## NONO ATO

### Cena 1

*(Bitencourt está em sua oficina.)*

**BITENCOURT (memória):** Depois de desejar-me bom dia, a sombra invadiu a oficina e, como se fosse feita de material rígido, madeira, papelão ou coisa parecida, deu a impressão de quebrar-se pelos três degraus, antes de alcançar a banca; Acabou me informando de que estivera com Francisco Margarida.

**VISITANTE:** Disse que o senhor devia falar com ele. Pediu para passar lá. *(Silêncio)* Capturaram um negro, esta madrugada, pelos lados da Pedreira.

**BITENCOURT:** Que negro?

**VISITANTE:** Não sei; Alguém, um sacristão, parece, viu dois homens, saindo da rua do Vigário, trazendo um escravo, nu, amarrado pelo pescoço; Depois desceram o Largo e ganharam a estrada. *(Silêncio)* O negro pode ter vindo atrás dela; Ou talvez estivesse à procura do senhor.

### Cena 2

*(Bitencourt encontra-se com Francisco Margarida)*

**BITENCOURT:** Vim porque ele pediu; Desculpe o incômodo.

**FRANCISCO MARGARIDA:** Não precisava ter vindo; Era só para ficar sabendo. Cuidado, é o que posso dizer; Só isso: cuidado.

**BITENCOURT (memória):** *(Falando para si mesmo)* Devia ter adivinhado, era ele! Devia ter adivinhado que viria! Devia ter comprado os dois!

**FRANCISCO MARGARIDA:** Devem ter pegado o caminho para o Sul da Ilha.

**BITENCOURT:** Mas, ... onde um escravo fugido liga-se à alforria já em andamento, se nem mesmo seus captores foram identificados?

**FRANCISCO MARGARIDA:** Não se faça de sonso, Bitencourt; Sou seu amigo, estou do seu lado, sabe disso.

**BITENCOURT:** A alforriada ficará pouco tempo comigo, basta alguém atender ao anúncio.

**FRANCISCO MARGARIDA:** *(Exaltado)* Quem vai querer uma negra alforriada, gastar com casa, comida e ainda por cima pagar, se pode ter tudo isso de graça? Vá para o inferno, Sr. Bitencourt. *(Silêncio)* Me diga: a abolição já foi assinada?; Por que não me avisaram?; Ora seu Manuel Joaquim, faça-me o favor! *(Silêncio. Já mais calmo)* Que diabo! Não sou delegado e nem juiz, mas, homem de Deus!, não seja tão inocente. *(Mostra o jornal a Bitencourt)* Vamos por partes: Primeiro: a besteira da alforria

**BITENCOURT:** Está feita, é fato consumado.

**FRANCISCO MARGARIDA:** Sim, mas pense bem: não é velha nem aleijada; Se venderam, Bitencourt, é porque a negrinha tinha problemas; Segundo: desde anteontem que o filho de Miguel Ferreira dos Santos e aquele pardo estavam aqui, no adro da Matriz; Antes, chegaram a acampar dentro do Largo, coincidência ou não, quase defronte à tua casa.

**BITENCOURT:** Então eram eles... *(Silêncio)* Por que tem tanta certeza que o cativo veio atrás de Cida?

**FRANCISCO MARGARIDA:** Por ter sido apanhado na Pedreira ou na rua do Vigário, pouco importa, mas também perto da tua casa. *(Silêncio)* Como está a negrinha?

**BITENCOURT:** Terta diz que mal toca na comida. Acha que não é banzo, conforme Miguel Ferreira informou.

**FRANCISCO MARGARIDA:** Marido morto não dá banzo; Banzo é outra história; Banzo é outra coisa.

**BITENCOURT (memória):** *(Falando para si mesmo)* Fugiu uma vez, fugirá de novo. Fugirá de novo... Talvez a situação se arrume por si.

**FRANCISCO MARGARIDA:** Não se esqueça, Sr. Bitencourt: os Santos são afamados.

### **Cena 3**

*(Casa de Bitencourt. Ele está sentado à mesa com Terta)*

**TERTA:** E agora?

**BITENCOURT:** Agora é continuar anunciando. *(Estende a caneca para Terta)* Só meia caneca.

**TERTA:** Eu sei. *(Congela cena)*

**BITENCOURT (memória):** Dentro de mim, difusamente, alguma coisa aconselhava colocar Cida, o mais ligeiro possível, numa casa conhecida, ou mesmo de um anônimo, pobre ou extremamente usuário, de bom ou mau coração. No entanto, não idéia e nem propósito definido, mais parecendo tentação, deixá-la aqui alternava-se com a intenção de descartar-me dela imediatamente, confundindo-me. *(Volta cena)*

**TERTA:** Sinhozinho dexe de pensar besteira; A negrinha não vale tanto, já desgraçou a vida de um, não vai custar nada fazer o mesmo com vosmecê!

### **Cena 4**

*(O espírito de Bartolomeu acompanha Bitencourt)*

**BARTOLOMEU (memória):** Acompanhei Manuel Joaquim na curta caminhada até o Cartório, onde fiquei sentado na soleira da porta, observando a cena, um pouco invejoso, não nego. Nem meia hora depois, novamente em meu posto de observação, ou seja, em seu quintal, acocorado junto ao muro, com boa visão do interior da cozinha, vi como o sapateiro desdobrou a folha de papel sobre a mesa, para ler o que fora escrito na caprichada caligrafia do tabelião:

*(Leitura e vídeo da carta de alforria)*

*“Saibão quantos este Publico Instrumento de Escriptura de Liberdade virem que no Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo de Mil Oitocentos e Oitenta e Cinco, aos quatorze dias do mês de abril do dito anno, nesta Cidade de Nossa Senhora do Desterro, em meu Cartório compareceu Manoel Joaquim da Silveira Bitencourt, morador desta Cidade e pessoa reconhecida de mim Tabelião e das Testemunhas adiante nomeadas e assignadas.*

*E por o dito Manoel Joaquim da Silveira Bitencourt me foi dito que hera Senhor e Possuidor de huma escrava da Nação Mina, de nome Aparecida e de muito seu gosto e sem constrangimento de pessoa alg’ua lhe dava plena e geral liberdade a dita escrava.*

*Em virtude de telo bem servido, sem que Herdeiro ou Pessoa alg’uma a possa tornar a capturar, acrescentando mais o dito Senhor que lhe dava a dita liberdade e queria que fosse tam livre como se do Ventre fosse.*

*(Dobra a carta e entrega-a para Cida)*

**BARTOLOMEU (memória):** Ficou esperando uma palavra de agradecimento ou qualquer observação das mulheres do outro lado da mesa: Terta, silenciosa, ferrenha e eternamente crítica; Cida, igualmente calada.



**BITENCOURT:** Fiz o que pude.

*(Cida e Terta saem. Bitencourt continua bebendo. Passado um tempo, Terta volta a ficar com ele)*

**BITENCOURT:** Cida já arrumou suas coisas ou mencionou para onde pretende ir?

*(Terta responde que não apenas balançando a cabeça. Bitencourt levanta e vai até à porta)*

**BARTOLOMEU (memória):** Limitou-se a olhar as trevas além da porta, talvez suspeitando da minha presença. Assim ficamos um bom pedaço da noite: eu começando a entender o que me acontecera, e acorrido junto ao portão, querendo descobrir suas angústias, conhecer seus palpites e intenções; ele imóvel, quase sem pestanejar, parecendo feito só de memória, com o olhar cravado nesta direção, como se ele é que fosse o espião, protelando a hora de subir a escada e encontrar os seus fantasmas.

## **Cena 5**

*(Bitencourt e Terta conversam enquanto esta escova o casaco de Bitencourt)*

**BITENCOURT (memória):** Terta, ouvinte fiel, muito atenta às revoltas e desalentos que eu trazia da rua, raramente interrompia as arengas; porém, naquela noite, empurrando o bule na minha direção afirmou, aparentemente esquecida da sua condição de ex-escrava:

**TERTA:** É o que dá viver sozinho. Se tivesse mulher e filho, tinha mais com que se preocupar; Isso de libertar negro é coisa que muita gente não entende; Um dia vai se arrepender...

**BITENCOURT:** Sou pobre, feio e meio cego

**TERTA:** Bobagens,

**BITENCOURT:** Quem vai querer casar com um sapateiro?

**TERTA:** Sapateiro, não; Artista, moço; Artista. É o que a cidade inteira diz.

### **Cena 6**

**OITAVA MEMÓRIA (coro):** À imprensa só chegam os assassinatos dos senhores e dos feitores; tudo o mais fica nas masmorras das fazendas, mais tenebrosas do que as dos castelos dos barões feudais da Idade Média.

## DÉCIMO ATO

### Cena 1

*(É madrugada. Bitencourt não consegue dormir. Ouve vozes)*

**BITENCOURT (memória):** Ainda não se escutava a passagem dos escravos, a caminho das praias para despejar as imundícies de seus donos, muito menos os tamancos do povo que movimentaria o Mercado, quando um som misterioso emanou da cozinha e, empurrado pela curiosidade, comecei a me vestir. Desci as escadas. Estranhei logo a ausência de Terta; e como se nossos pensamentos e intuições se desenvolvessem em conjunto, Cida anunciou

**CIDA:** Morreu!

*(Bitencourt fica paralisado. Logo se recompõe.)*

**BITENCOURT:** Preparem o corpo!

**CIDA:** Devo fazer mais café?

**BITENCOURT:** Acho que sim.

*(Cida está fazendo o café)*

**BITENCOURT (memória):** Vai ficar no lugar dela; Sequer vai pedir para que seja assim; Tampouco é coisa estabelecida pelo Destino, mas unicamente resultado de seus rogos, trama entre ela e seus deuses.

**CIDA:** Vou arrumar o corpo; Já fiz o café..

**BITENCOURT (memória):** Tão independente quanto Terta! A mansuetude não disfarça totalmente a autoridade. *(Silêncio)* Fui ao Provedor, acertei o aluguel do caixão, combinamos o enterro para às quatro da tarde. Na cozinha, Cida, de roupa

mudada, lenço na cabeça não mais junto à mesa, mas na janela dos fundos, um dos lugares preferidos pela falecida, levando-me a fortalecer o palpite, Já sente o lugar como seu, e, com um pouco de esperança, Mas talvez ignore o que poderá resultar desta mudança. A noite foi me encontrar no sobrado, sentado à escrivaninha, sentindo a casa reclamar a ausência de Terta. E então, inesperadamente, Cida estava ao meu lado, com a caneca de café nas mãos. *(Oferece o café a Bitencourt)*

**CIDA:** O último sonho de Terta foi com uma borboleta amarela, enorme, maior do que a casa, pairando acima das árvores, querendo e não conseguindo pousar no quintal. Ela mesma me disse que era um viso; Afirmei ser caduquice, mas ela trouxe o espelhinho, mandou que olhasse junto com ela e somente vi meu rosto; Vou morrer, ela garantiu.

## **Cena 2**

**OITAVA MEMÓRIA (coro):** Esperar é mais do que omissão; chega a ser crime. Liberdade pode se transformar num brinquedo perigoso.

## **Cena 3**

**MIGUEL GAUDÊNCIO (memória):** Bartolomeu viera no colo da mãe, contrapeso de uma operação mal conduzida por meu pai, onde o único lucro fora o crioulinho, sobrevivente quase por milagre, desdenhado por Dona Gaudência, categórica em afirmar que ninguém daria nada por aquela coisa esquelética. Quando o bastardinho se transformou numa tora de crioulo de dentes sãos e musculatura possante, ela pensou logo num reprodutor. Com duas coisas ela não contava: o enrabicho de Bartolomeu pela negrinha, com total conivência da senzala e, depois que o sapateiro a levou, a loucura, cegueira, burrice, seja lá o que deu no crioulo.

## **Cena 4**

*(Bitencourt está na sua oficina)*

**BITENCOURT (memória):** Surpreendi-me por uma nova ferroadada nas costas. Apoiado na banca, teimosamente sem admitir o crescimento da dor, neguei o presságio pesado. Suando e fustigado por repentinos calafrios, dobrei o corpo para frente, como um velho apavorado, vencido após um esforço impossível e, ridículo, desnortado com tantas aflições.

## DÉCIMO PRIMEIRO ATO

### Cena 1

*(Fazenda de Miguel Ferreira)*

**DONA GAUDÊNCIA (memória):** Negócio mal feito é uma coisa, azar, outra, mas praga é completamente diferente, a gente não acredita, mas quando pega, não há quem dê jeito. O senhor meu marido achava ser coisa de Bartolomeu, na hora de entregar a alma ao demo; eu digo e repito ser obra da negrinha, depois de vendida. Nos últimos dias, a tensão alastrara-se pela fazenda inteira, atingindo um nível insuportável, escravos e senhores nivelados num rancor surdo pronto para explodir.  
*(Som de balburdia)*

**MIGUEL GAUDÊNCIO (memória):** O negro que eu açoitara na antevéspera, cobria-se de moscas, por causa dele o ressentimento nas senzalas era grande e, além disso, nos últimos tempos, qualquer escravo que nos acompanhasse à cidade vinha com notícias de alforrias, fugas e rebeliões.

**DONA GAUDÊNCIA (memória):** Sem sair do lugar Miguelzinho correu fisionomia por fisionomia, buscando no fundo de cada olho o nascedouro da revolta e de arma engatilhada, impávido, mais do que nunca minha carne e meu sangue, tanto que poderia ser meu o grito

**MIGUEL GAUDÊNCIO:** *(Gritando)* Chega! *(Som de balbúrdia)*

### Cena 2

*(Na varanda da fazenda)*

**MIGUEL FERREIRA (memória):** Faltava pouco para o anoitecer e, sentado num degrau da varanda, fiquei esperando meus filhos trancafiarem os três últimos escravos; a negralhada dormia acorrentada, tarefa que Pedro executava prazerosamente. Comecei a subir a escada, achando que um gole de cachaça iria

bem, e, talvez por isso, demorei a perceber o barulho que se levantava dentro da senzala. Dona Gaudência tomava banho na cozinha. *(Barulho de confusão)*

### **Cena 3**

*(Clementina está preparando o banho.)*

**DONA GAUDÊNCIA (memória):** Pelo canto do olho, fiquei observando a pele negra, o brilho metálico realçado pela água escorrendo braço abaixo, abrindo caminho por entre a espuma do sabão, onde a mão e a bucha se perdiam, o vergão deixado por um relhaço lembrando veia terrivelmente distendida. Depois a mão – sempre escondida na espuma – contornou meu ombro, tornou a parar, como se espreitasse um inimigo. Finalmente encontrou meus peitos e, a fim de favorecê-la, inclinei o corpo, como se quisesse alcançar a caneca. Para a cachaça escorrer garganta abaixo, joguei a cabeça para trás, pressionando a nuca contra a borda da banheira, represando o sangue aquecido pela bebida e excitado pela mão da negra, *(Entra na banheira)*

**DONA GAUDÊNCIA:** De leve, burra, de leve, bem de leve, Não pára; Devagar, mas não pára ...

*(O barulho na senzala aumenta. Os negros fogem armados de foices e facões. Miguel Gaudêncio é pisoteado pelos escravos. Clementina pega uma faca e corta a garganta de Dona Gaudência. Esta ainda consegue sair da banheira.)*

**PEDRO (memória):** *(Falando do meio da confusão)* Estava subindo a escada, naquele jeito dele de terminar o dia. Lá do varandão, viu os filhos serem pisoteados e como eu, facão desembainhado, coloquei-me à frente da turba, na hora sem atinar os motivos.

**MIGUEL FERREIRA:** Por que o bastardo não sai do caminho? Se não vem para cá me defender, por que corre à frente do crioulo? Por que vai atacar meus filhos?

**PEDRO (memória):** No minuto mais longo de nossas vidas, surpreso, observou como corri à frente do bando enlouquecido, na direção de Miguel Gaudêncio e

Neném, disposto a imolá-los. Minha rebeldia (redenção) pôde ser medida por uns poucos metros. Ele percebeu minha intenção. Assistiu, aliviado, um negro enfiar o chugo em minhas costas, meu olhar insubmisso pela primeira vez em quarenta anos, sem nada para implorar, unicamente lamentando a oportunidade perdida.

**MIGUEL FERREIRA (memória):** Fiquei parado, sem compreender por que a turba, ao invés de invadir a casa, passava ao largo, condenando-me à sobrevivência. Comecei a provar uma solidão diferente de todas as anteriores, nascida para ser eterna. Perambulando pela casa, parei exatamente onde existira a tapera, ao lado da goiabeira em que amarrara o pardo. Naquele ponto estavam os extremos de minha vida: os chacinados e a primeira vez que dormira ali mesmo, ao relento, morto de medo, mal tendo o que comer.

#### **Cena 4**

**OITAVA MEMÓRIA (coro):** Os próprios senhores não vêem como dominar as rebeliões. A sociedade ficará contra nós e contra os escravos; Nabuco já escreveu a respeito. Os escravocratas não têm os escrúpulos de moral, de filantropia, de caridade e de altruísmo dos abolicionistas.



## DÉCIMO SEGUNDO ATO

### Cena 1

*(Bartolomeu acocorado na frente da casa de Bitencourt. Cida e Bitencourt estão dentro da casa)*

**BARTOLOMEU (memória):** Não aparenta ser desta época e já me perguntei se pertence a um tempo transcorrido há muito ou ainda por acontecer, mas não obtenho resposta das sombras que me rodeiam e vigiam, silenciosas sombras que sequer explicam por que não posso ir embora, por que ainda sou obrigado a essa atalaia sem futuro, interrompida somente para repetir aquela noite maldita, abrindo a cerca no mesmo lugar e, cinco anos depois, ainda esperando o cano de uma escopeta pressionar minha têmpora. Cida não me recorda mais com a intensidade de antes, confirmando as sentenças de Terta.

**CIDA (memória):** Jurei jamais esquecer Bartolomeu, Terta afirmou o contrário e, não sei quanto tempo depois, sem lembrar as predições da velha, e também sem notar eu passei a sonhar com ele. Durante cinco anos, ele, seus medos, remorsos e fantasias ficaram neste quarto, à minha espera; aqui, sonhou comigo, mas deixou-se ficar por trás de barreiras criadas por ele mesmo sonhando e recusando tocar-me, nem que fosse disfarçada mão roçando meu braço.

**BITENCOURT (memória):** Que importa precisar o dia em que a paixão foi admitida, ou a hora em que Cida intuiu ser minha doença a resposta às suas preces, porque é tarde demais, seja para viver, continuar sonhando, até mesmo para constatar que nunca a solidão foi tão palpável.

**BARTOLOMEU (memória):** A doença fez com que finalmente se encontrassem, conforme nossos deuses haviam determinado, a partir da hora em Manoel Joaquim da Silveira Bitencourt intrometeu-se em nossas vidas.

**BITENCOURT (memória):** Por que Cida não externara – de que forma recebera a alforria, se perdoando-me pela morte do companheiro ou, pelo contrário, destinado à alimentação do ódio, nascedouro de seus projetos de vingança?

**MIGUEL FERREIRA (memória):** *(Sentado numa cadeira em frente à janela da casa na rua João Pinto)* A poucas braças daqui, mora o sapateiro que também agoniza, junto com negrinha, casal de safados, responsável por essa desgraça toda e que, até na hora de entregarem as almas ao demo, festejarão o feito mesquinho. Aqui estou eu, sem ânimo ou razão para sair desta cadeira, diante da janela de uma casa sem varanda, numa rua sombria chamada João Pinto, onde estou morrendo.

**BITENCOURT (memória):** Considero tudo uma injustiça, trapaça do destino, se teria que ser ela, Cida, por que não entendeu meus olhares e silêncios desesperados; por que não contraiu a mesma doença, por que não partiremos juntos, por que sobreviverá?

**CIDA (memória):** Se ele continuou indiferente à negrinha, certamente lembrando que eu já desgraçara a vida de um, não me custando nada fazer o mesmo com outro.

**BITENCOURT (memória):** Em que tempo, há quantas gerações atrás fomos felizes, tão felizes para, como compensação, ser necessário este sofrimento? Que céu estava sobre nós, que vento soprava, que chuva caía, que lua brilhava na hora do sobressalto da rendição protelada em desmentidos mais e mais falsos?

**CIDA (memória):** Quando penso em abrir a janela, apenas para ver se a noite já caiu ele consegue dizer

**BITENCOURT:** *(gritando)* Uma negra Mina!

**CIDA:** Um grito que me traz para o lado da cama e inutilmente esperar sua repetição. Então no renascido silêncio, numa quietude sem limites, sem mais nada para ocultar, entregue ao inevitável, deito-me ao seu lado, e, assustados, repelentes, iniciamos nossa viagem. (*Cida deita ao lado de Bitencourt*)

## CONCLUSÃO

Estabelecer uma conclusão definitiva – seja ela qual for – sobre o assunto gêneros literários é no mínimo arriscar-se a ter que rever essa conclusão. Qualquer conceito fechado é cerrar os olhos para o diálogo que obras literárias mantêm entre si.

A adaptação para o teatro do romance *Um Largo, sete memórias*, de Adolfo Boos Junior é a concretização da possibilidade desse diálogo. E mais: essa comunicação entre os gêneros é tão intensa que foi possível passá-los de um para outro gênero.

Consideramos que, mais do que estacionar em teorias, a adaptação, segunda parte do trabalho, constitui-se na aplicação daquilo que se apresentou na fundamentação teórica – a primeira parte. Na verdade, a adaptação revela que é possível caminhar além de teorias literárias. Ou então, que teorias literárias não têm função *a priori*, como prescrições normativas, mas, em prosseguimento à primeira teoria literária – *Poética*, de Aristóteles, cabe ao teórico construir teorias, caminhos de análise, sistemas generalizantes *a posteriori*, isto é, a partir da criação e criatividade livre do artista.

Não se pode colocar um ponto final neste trabalho. Pelo contrário: ele tem a ousada pretensão de chamar atenção para a necessidade de se enxergar a Literatura com olhos que se movimentem em várias direções. E isso talvez seja possível quando se estabelecerem teorias a partir da concretude de uma obra e não antes dela.

Não se estabelece aqui uma oposição a qualquer tipo de classificação. Nem tampouco à classificação das obras em algum dos gêneros literários. Mas

questionamos uma classificação cega, presa a ditames pré-estabelecidos que, sob critério da forma ou do conteúdo, esquece muitas vezes que o conteúdo pode se revelar pela forma.

Talvez devêssemos considerar as palavras de Emil Staiger (1972) quando propõe que uma obra apresenta características líricas, épicas e dramáticas e, portanto, participa de vários gêneros.

Essas palavras endossam a não-exclusividade de elementos em textos de um determinado gênero. Os elementos apenas se modificam, adaptam-se num gênero e noutro. Principalmente no que se refere à questão de 'dramático' que não pode ser visto como exclusivo do texto teatral já que também se revela nos textos de outros gêneros.<sup>1</sup>

O palco, ou melhor, a representação de um texto, precisa ser avaliado sob um diferente critério daquele que costumeiramente lançamos sobre o texto. Este, como já dissemos no decurso do trabalho, é apenas componente verbal do espetáculo. E embora tenhamos até certo ponto vislumbrado o palco, para o trabalho de adaptação não constituíram nossa preocupação primeira os aspectos cênicos. Não perguntamos em momento algum em que linha de produção teatral nossa adaptação estaria inserida. É um texto. Texto que se pode dizer 'leitura possível de um romance'. É um exemplo da literatura contemporânea caracterizado (a) pela fragmentação.

É esse aspecto, a fragmentação, que se revela com destaque tanto no romance quanto na adaptação. Várias são as observações que podemos tecer a esse respeito: sobre as críticas que se permitem estabelecer a uma sociedade

---

<sup>1</sup> Sabemos que o dramático se direciona para as finalidades que o dramaturgo quer dar às coisas não às coisas propriamente ditas. Para a adaptação do romance precisamos, primeiramente, perguntar-nos qual a finalidade que Boos deu às coisas em sua obra para, em seguida, questionarmos qual a finalidade que vislumbramos na adaptação. Deixemos na mão do leitor. Deixemos que cada leitor faça a sua leitura e encontre a sua resposta.

também fragmentada; as ausências que assim se revelam exigem um trabalho conjunto – obra e leitor; essa fragmentação vai atingir o tempo da diegese, o que na adaptação foi mantido.

Sabemos que Adolfo Boos Junior escreveu seu romance a partir de algumas informações sobre Manoel Joaquim da Silva Bitencourt, personagem real, sapateiro e abolicionista e que viveu em Santa Catarina no final do século XIX. Porém, o texto de Boos pode ser chamado de romance histórico só até o momento em que ele nos apresenta um confronto entre dois pensamentos – o abolicionista e o escravocrata - de uma sociedade num determinado período. Confronto esse representado mais declaradamente pela oitava memória. Na verdade, o que se mantém é a impressão que os personagens têm dessa sociedade: a inevitável derrota. O clima de opressão - e conseqüente derrota - só foi possível na adaptação porque se manteve a linguagem do autor do romance. Essa linguagem vai encontrar o leitor e é lá, 'com' e 'nesse' leitor, que vai revelar a sua força.

Tanto o romance quanto a adaptação caracterizam um homem que não pertence a um espaço geográfico específico. Mas um homem que tem anseios maiores: a liberdade, a justiça, o direito de ser tratado como um igual entre os seus semelhantes. A obra de Boos sai, assim, de uma realidade regional para atingir uma realidade maior. O que, vale acrescentar, revela uma Literatura Catarinense participante de um conjunto de obras além das fronteiras do estado.

Enfim, é tautológico afirmar que esse assunto, de modo algum, se esgota aqui. Mas parece-nos o mais adequado a dizer. Na verdade, (e apelemos para mais uma tautologia) a grande conclusão a que podemos chegar é que não podemos chegar a conclusão alguma.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética. 1993.
2. BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes. 2000.
3. BOOS JR, Adolfo. **A Companhia Noturna**. São Paulo: Melhoramentos. 1986.
4. \_\_\_\_\_. **As Famílias**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura. 1980.
5. \_\_\_\_\_. **O Último E Outros Dias**. Florianópolis: UFSC. 1988.
6. \_\_\_\_\_. **Presenças de Pedro Cirilo**. Florianópolis: Letras Contemporâneas. 2001.
7. \_\_\_\_\_. **Quadrilátero**. São Paulo: Melhoramentos. 1986.
8. \_\_\_\_\_. **Teodora & Cia**. Florianópolis: Edições Sul. 1956.
9. \_\_\_\_\_. **Um Largo, Sete Memórias**. Florianópolis: Ed. UFSC. 1997.
10. BOOTH, Wayne C.. **A Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcaria. 1980.
11. CANDIDO, Antonio, et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva. 1987.
12. CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1996.
13. CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.
14. ECO, Umberto. **Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Cia das Letras. 1997.

15. GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, 1972.
16. GENETTE, Gerard. **Introdução ao Arquitexto**. Lisboa: Vega.
17. HAMBURGER, Kate. **A Lógica da Criação Literária**. São Paulo: Perspectiva. 1975.
18. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética – Poesia**. Lisboa. Guimarães Editores. 1980.
19. HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. São Paulo: Ed. McGraw
20. JUNKES, Lauro. **Autoridade e Escritura**. Florianópolis: Ed. UFSC. 1997.
21. LIMA, Luis Costa. **Aguarrás do Tempo**. Rio de Janeiro: Rocco. 1989.
22. LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1992.
23. MACHADO, Dyonélio. **Os Ratos**. São Paulo: Ática. 1992.
24. MIGUEL, Salim. **As Várias Faces**. Porto Alegre: Movimento. 1994.
25. POUILLON, Jean. **O Tempo no Romance**. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
26. REIS, C., LOPES, A.C.M.. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina. 1987.
27. ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva. 1997.
28. RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes. 1996.
29. \_\_\_\_\_. **Ler o Teatro Contemporâneo. Leitura e Crítica**. São Paulo. Martins Fontes. 1998.
30. STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1972.